الآداب الأجنبية، العدد 97، شتاء 1999
السنة الخامسة والعشرون

كلمة المحرر

آراء وآفـــــاق

■ قمر كيلاني■

تصل إلى المجلة رسائل في الوطن العربي... ومن بلاد تهتم بدوريات الاتحاد ومنشوراته من خلال اهتمامهم باللغة العربية وبالمجلة بالتحديد. وكذلك تصلنا رسائل من بلاد أجنبية من أوروبا وأمريكا واستراليا حيث توجد جاليات عربية كثيرة. هذا بالطبع مما يسرنا ويشجّعنا على المضي بثقة في طريقنا التي رسمناها للمجلة رغم الصعوبات التي تواجهنا ليس في انتقاء المواد المترجمة فقط وتوليفها في أعداد خاصة أو منوعة وإنما في توجهنا لكي نقدم أطيب ثمرات الأقلام التي تهتم بالترجمة وبشكل يوفر التنوع لاسيما وأن المواد المترجمة ذات نكهة خاصة وتكشف عن إبداعات جديدةٍ ومعاصرة، ولا نشترط إلا أن يكون النص الأصلي مرفقاً بالترجمة سواء أكان من كتاب أو صحيفة أو مجلة.

وبما أننا نهدف أصلاً إلى المثاقفة مع العالم من حولنا الذي يزداد غزارة في إنتاجه كما يزداد حركة وتواصلاً كلما ازدادت وسائل الاتصالات قوة وفاعلية، فنحن نهدف -فيما نهدف إليه- ليس إلى ذلك فقط بل إلى اطلاع قارئنا العربي (أو من يقرأ بالعربية) على التيارات الأدبية والمسارات الإبداعية في العالم ونسبة المتغيرات السريعة في أنماط الحياة والسلوك الإنساني وآفاق الفكر المستقبلي.

إنّ التقارب بين الشعوب أصبح أمراً ضرورياً فلا عزلة ولا

اعتزال.. صحيح أن طروحات (العولمة) التي لا تزال في أخذ ورد... وقبول وصد وإنها لا تزال مثيرة للشكوك قبل المجادلات أو الخصومات.

لكن ما ننشده هو أمر آخر تماماً فما يقع في العالم حولنا وتنفتح عنه عبقريات الأدب والفن لابأس أن تكون ولو جزئياً تحت منظورنا حتى نتفاعل معها أو أن نطلع عليها على أقل تقدير.

وليس الأمر متعلقاً بالإبداع بحد ذاته بل بالنقد الذي يحمل الدور الأساسي في الإضاءة حول الإبداع بل في تقويمه وتقديمه إلى الجماهير بأساليب مختلفة أصبح الإعلام طرفاً فيها أيضاً.

فاتجاهات النقد أو توجهاته عنصر هام وفعّال في الوصول إلى أهداف قد تبدو بريئة ومتناغمة مع العصر لكن مراميها البعيدة تكون ذات خصوصية في استحواذ أدبي ذي منشأ عنصري أو استعماري أو بغرض إلغاء الآخر أو طمسه وإطفائه.

وإذا ما تبلورت هذه التيارات النقدية وأصبح لها صفة عالمية فإنّه يصبح من الصعب تجاهلها أو تجاوزها بل ربما تصبح هي المنهج تقليداً... لا تسديداً. وفي هذا المجال لا يمكن أن نتجاهل تلك التيارات التي سحبت وراءها الإبداع العربي افتعالاً وتهميشاً وتهويشاً ولم يكن حصادنا إلا القش والزؤان حتى أن الحبات الذهبية المليئة والحقيقية ضاعت بين الركام والأكوام.

لمثل هذا نحرص في المجلة على ناحية ضرورية، وهي الاهتمام بالنقد... ونقل مايمكن نقله إلى اللغة العربية وأن يكون بالتالي مدعّماً بالنصوص الكاشفة عنه... ليس على حساب النصوص الإبداعية من شعر وقصة ومسرحية الخ... لأن المترجمات من هذه الأجناس هي الأساسيات لكن تدافع الأمواج من حولنا وغموض النصوص في الحداثة (والأكثر حداثة) تبدو غير مألوفة للقارئ العربي إذا لم تقترن بما يكشف عنها أو على الأقل بما يمهد لها من نظريات وتيارات.

والمجلة إذ تدعو إلى الاهتمام بذلك... ببعض من ذلك تدعو في الوقت نفسه المترجمين في سوريا وفي كل الوطن العربي إلى المساهمة بمترجماتهم في هذا المشروع الذي يحمل طابعه النهضوي الخفي...

ويساهم في إذكاء الروح الإبداعية التنافسية لاسيما وأن أدبنا العربي أصبح يشق طريقه نحو اللغات الأخرى ونحو العالمية.

وهي دعوة فيما لو رأى المترجمون وبإشراف من اتحاد الكتاب وأمينه العام رئيس الاتحاد وبمساهمة من جمعية الترجمة وهيئة تحرير المجلة. أقول هي دعوة نأمل أن تنبثق عنها ندوة عربية توسع آفاق الترجمة وتكون عوناً للمترجمين الجادين لكي يكمل أحدهم شوط الآخر في حلبة الترجمة أو أن يساعده في السباق مع العصر... الذي ربما ينادي بعد (العولمة) إلى الصوت الواحد... أوالقطب الواحد... أو الواحد الذي لا يقبل الأثنية فكيف الكثرة والتعددية!.

والمجلة إذ تتقدم مع العام الأخير للألفية الثانية بالتهنئة لكل من ساهم معها فيما مضى تتمنى مزيداً من التعاون...والله معنا في قصدنا ومسعانا.

❑❑❑

المقـــــال

1-أدريان ميتشيل وشعر الأداء. ت: صخر الحاج حسين
2- نظرية الرواية، لجورج لوكاتش،
ت.د.عبد النبي اصطيف
3- الباروكية والواقع العجيب بقلم آليخو كاربنتير،
ت:علي إبراهيم أشقر
4- عدد من أكابر شعراء إيران، للدكتور علوي مقدّم.
5- حول تعريف المصطلحات بقلم إدوار سيير-
ت:د.فؤاد عبد المطلب
6- حول تطوّر الأدب الألماني منذ "سقوط الجدار" والوحدة للكاتبة الألمانية كاتيا لانغه- مولّر - ت.د.عبده عبود
7- حول رواية "التزوير" للكاتب الألماني نيكولاس بورن،
بقلم: د.محمود سعيد

❑

أدريان ميتـــشل وشـــعر الأداء

■ ترجمة: صخر الحاج حسين ■

كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن تيار في الشعر جديد دعي بشعر الأداء.

واتسع هذا المشهد "خصوصاً في المملكة المتحدة" ليصل حدود الاعتراف به كاتجاه جديد له حضوره وجمهوره. فمصطلح الشعر المؤدى أو شعر الأداء Performance poetry، حاز على مصداقية وتم تداوله على نطاق واسع، مما حدا بدليل أوكسفورد الشعري للقرن العشرين إلى تبني هذا المصطلح وقد جهد بعض الشعراء لتكريس هذا الاتجاه والتنظير له من أمثال:

جون هيغلي John hegly، جاكي كاي Jackie kay، آيان ماكميلان Ian macmillan، جون آغارد John agard ومن قبلهم جون كوبر كلارك John coopre clarke أدريان ميتشل Adrian mitchell، إيفور كتلر Ivor cutler وغيرهم.

ولم تقف جهودهم عند حدود التبشير بل سعوا إلى إيجاد جمهور، وخلق منابر حية للتواصل المباشر مع الجماهير الجديدة فالبداية كانت لقاء حياً بين الشاعر والناس، ثم ما لبثت أن احتضنت وسائل الإعلام المسموعة والمرئية هذا الوليد الجديد ففي لندن ومنذ خمسة عشر عاماً بدأت جماعة– الآبلز والسنيكس– Apples & snakes (التفاح والأفاعي) بدفع هذا الاتجاه الشعري إلى مواقع متقدمة وقد انصب اهتمام هذه الجماعة على رفد هذا الاتجاه بشعراء جدد وعلى البحث عن جمهور يصادق على هذه التجربة ساعين في الوقت ذاته إلى تطوير الشكل الفني لهذا الاتجاه وقد أعلن روجر روبنسون Roger robinson أحد الناطقين الشعريين لهذه الجماعة بأن الشعر الشعبي وشعر ما تحت الأرض "Underground poetry" ليست مجرد أشعار معارضة أو أشعار احتجاجية، وقد عبر روبنسون عن الحاجة للانسحاب من هذه المواقف الدفاعية، والتحرك باتجاه تكريس شعر الأداء كأوسع كنيسة محتملة تاركة إيانا مع الشعر فقط. فقد أصرت هذه الجماعة على أولوية النص كنقطة انطلاق والذي بدونه يبقى الأداء مجرد مشهد أو اختراع رتب بشكل درامي وقد هدفت الأبلز والسنكس وغيرها من الجماعات الشعرية كـ "البيغ وورد" The big word (الكلمة الكبرى) و " البويتري فيرجنز – عذراوات الشعر" The poetry virgins إلى الكشف عن سبل

جديدة مختلفة عن المألوف للوصول إلى أداء جديد للشعر عن طريق الأداء الصوتي أو الأداء الصوتي الغنائي أو الأداء المترافق بالموسيقا والرقص، مكرسين في الوقت ذاته مفاهيم جديدة وتجارب تبتعد عن الكتاب.

لكن هذا لا يعني الاستغناء نهائياً عن الكتاب. فقد نشر العديد من شعراء الأداء الكتب وساهم الكثير منهم في توضيح العلاقة بين الكلمة المكتوبة والكلمة المحكية فالشعر هنا هو تجربة جديدة معاشة لا يمكن اختصارها او اختزالها إلى مفاهيم ضيقة محددة.

ويبقى أن نقول أن ارتباط شعر الأداء بالموسيقا هو من أهم العناصر التي أكسبت هذا الاتجاه الجماهيرية فهناك Jazz poets، Cow boy poets pop poets وحتى نلقي الضوء ونتعرف على خبايا هذه الاتجاه، بكل امتداداته وعلى علاقته بالموسيقى نقدم حواراً مطولاً لأحد رواد شعر الأداء وهو أدريان ميتشل الذي أفردت له مجلة "PoetryReview" في العدد 3 خريف 1997 ملفاً كاملاً.

أدريان ميتشل شاعر أداء مسرحي وناقد تلفزيوني سابق للسندي تايمز ومن نشطاء الشعر الغنائي.

وقد صدر له العديد من المجموعات الشعرية أهمها عام 1968 والتي ضمت "إلى من يهمه الأمر" وقد نشر آخر مجموعة له في أكتوبر 1997 وهي "قلب على اليسار" ويبلغ الآن السادسة والستين من العمر. أجرت الحوار Jane hardy.

س : ***يدعى الشعر عادة بالروك و رول Rock & roll الجديد. هل هذا صحيح، أم أنه في الواقع استمرار للروك و رول القديم الذي يعود إلى تشوسر Chaucer وبليك Blake وويتمان Whiteman.***

ج : أعتقد بأن للشعر صلة بالروك أند رول الأصيل، عندما كان الناس يضربون الحجارة بعضها ببعض، وعندما كان الشعر يغنى ويرقص. وتلك كانت البداية، كان الشعر يغنى ومايزال الحال كذلك لدى الكثير من القبائل رغم أنني لم أتعمق ببحوث في هذا المجال، لكنني كالعديد من الناس قرأت الأنطولوجيا الضخمة "ويلارد ترسك" Willard trusk "الأغنية غير المكتوبة" كما دفع بشعراء مثل "تيد هيوز" Ted hughs وكريستوفر لوغ Christpher logue إلى التغيير فالأنطولوجيا لم تحتو على ترجمات رائعة للأغاني القبلية فقط، وإنما سردت حكاية صنع هذه الأغنيات كل منها بطريقة مختلفة وبصنعة كبيرة.

س : ***كيف يرتبط ذلك بصناعة الشعر لديك؟***

ج : إنه يرتبط بما كنت أفعله سابقاً، إنه نوع من التبرير بعد الحدث. كنت أستمتع بصناعة الإيقاع وكتابة القصائد. وعادة لسبب ما. ربما كان السبب هو المتعة، أو الحب أو مساعدة شخص ما للكف عن حبك.

ولدى رجوعي إلى تلك القصائد القبلية، أحسست بأن هناك دائماً سبب وراء كتابتها، نعم فقد

كانت عملية بمعنى ما، لإ نزال المطر أو لإيقاع شخص بغرامك، أو لأي سبب معقول آخر.

لا ليس معقولاً، فأنا لا أؤمن بالشعر المعقول.

س : ***هل تحتل الموسيقا حيزاً كبيراً في تعريفك للشعر؟***

ج : بالطبع، فالشعر يجب أن يمتلك الإيقاع مهما امتلك من عناصر أخرى.

بالنسبة لي أنا أستمتع باستخدام الإيقاع.

أحياناً استخدم إيقاع أند رول، وأحياناً أخرى إيقاع الجاز أو الإيقاعات الصوتية الأخرى، لكن يجب أن تكون مؤكدة، ومكثفة.

س : ***كيف وجدت إيقاع "إلى من يهمه الأمر" بتلك اللازمة الشهيرة: "الصقوا ساقيّ بالبلاستر- وأخبروني بالأكاذيب عن فيتنام".***

ج : في الواقع لا أذكر متى كتبت هذه القصيدة، لكنني أعتقد بأنها من إيقاع "البلوز" أظن بأنني اشتغلت عليها، ولازلت أؤدي هذه القصيدة –هي ليست عن فيتنام بل عن كونك تعيش في بلد آمن، بينما تجري الحروب الغبية على بعد آلاف الأميال، يتمنى المرء أحياناً لو أن الأخبار تتوقف، وهذا نوع من الهجاء الساخر، لتعب العواطف كما نسميه الآن.

س : ***أهو الإحساس بأنك لا تستطيع تقديم المساعدة رغم أنك تشهد القسوة؟***

ج : دائماً بإمكان المرء أن يفعل شيئاً ما، لكننا لا نستطيع أن نفكر بذلك طوال الوقت، إذ يجب أن نحيا حياتنا.

س : ***هل أحسست بالسعادة أم بالإحباط من نشر مجموعتك الشعرية؟***

ج : كنت سعيداً، لأن الكثير من قصائدي لم تعد موجودة، وكنت أريدها أن تظهر من جديد. وحقاً لا أعرف كيف تبدو. بعض قصائدي الأولى يبدو طناناً، وكنت أفضل لو كانت أرشق قليلاً، وأنا أغير في قصائدي باستمرار، خصوصاً عندما أؤديها، فإذا بدت غير مناسبة أحذف منها وأغير فيها بعض المقاطع ففي "أحب ذلك" وهي قصيدة مرحة منذ زمن بعيد: حذفت بعض المقاطع وأدخلت البعض الآخر، وهكذا تجدين في مجموعات مختلفة، قصائد مختلفة.

س : ***لو كنت تكتب ذلك الآن، وضمنت مقطعاً عن الحكومة الجديدة، هل ستحتفظ باللازمة؟***

ج : (يضحك) لا- ستبدو قصيدة مختلفة، أو ربما (سأكون مرتاباً في ذلك).

حاولت أن أكتب قصيدة عن توني بلير، لكنها لم تجد، ندمت لأنني لم أكتب عن السيدة تاتشر عندما كانت في السلطة، لكنها كانت نوعاً من الفيروس وكانت تتطلب وقتاً طويلاً للشفاء.

س : ***هل يحدث وأن تحدد لنفسك موضوعات تريد الكتابة عنها؟***

ج : لا، فليس هناك من وقت كاف لكتابة قصائد أود كتابتها، إنها تتكدس كماهي، لكن أحياناً

يحدث شيء أريد الكتابة عنه، لقد طلب مني أن أكتب عن أعياد الميلاد والجنازات، طبعاً لأشخاص أعرفهم جيداً وأحاول أن أفعل ذلك، رغم أنني أفضل الكتابة عن أعياد الميلاد، فأنا أفضل الكتابة لأصدقائي بينما هم أحياء، حتى يقرؤوا ما كتبت.المراثي جديرة بأن تكتب لكنها مؤلمة.

س : ***قلت بأن، آلن غينسبرغ (1) Allen ginsberg، علمك استخدام صوتك، هل كان ذلك مفيداً؟***

ج : علمني أن أصغي إلى إيقاعات صوتي، ثم أكثف هذه الإيقاعات وأعيد تكثيفها كي أستخدمها في شعري وهذا ما حاولت فعله. وأنا ممتن له.

س : ***هل تعتبر نفسك أحد شعراء "البيت" Beat؟***

ج : لا، فأنا ***أولاً*** أنكلوا سكوتلندي ووالدي مايزال في ذاكرتي.

ثانياً: هذا ليس محاولة مني للدخول في الأنثولوجيا اسكوتلندية، لكنني لم أفكر أبداً بأنني أحد شعراء البيت Beat لأن معظم الناس الذين يسمون أنفسهم هكذا يبتعدون بهذا عن السياسة.

ولكي ننصف آلن غينسبرغ فقد كان لدى الرجل إحساس سياسي قوي "فهم عميق".

أضف: فقد كنت أميل للحصول على عمل وعلى صكوك رهن لكنني الآن بوهيمي وهذا جيد.

س : ***يصفك أدوارد لوسي سميث Edward lucie smithl بأنك أحد المارقين في الشعر البريطاني منذ عام 1945 مع كرستوفر لوغ هل هذا تصنيف أفضل؟***

ج : نعم هذا أفضل، وأنا سعيد لأنني أجد نفسي مع كرسيتوفر لوغ كصديق وحليف.

س : ***متى بدأ وعيك الشعري؟***

ج : اعتاد والداي أن يقرآه لي أحببت البوردر بالادز Border ballads وكوبر Cowper ووالدي الذي جاء من ففشاير Fifshire كان بارعاً في قراءة الأشياء التي تتطلب لكنة اسكوتلندية وأحببت أيضاً آ- آ مايلن A.a milne عشقت ذلك الإيقاع الرائع فقد كان من الرواد.

س : ***هل لاحظت تحولاً في الأسلوب أو في التوكيد منذ أعمالك الأولى إلى الأعمال التي تنتجها الآن؟***

ج : نعم فهناك تحول في كليهما، فأسلوبي أصبح أكثر حرية ولم أعد أشعر بأنني مقيد بالشكل وبات هناك إيقاع أقوى. المزيد من الروك والجاز والإيقاع والبلوز وبمصطلحات أخرى صرت أكتب المزيد عن الأصدقاء والأسرة والحيوانات، طبعاً مازلت أكتب عن الحرب وأشياء أخرى فمسرحيتي الأخيرة الحصار وهي عن مدينة هناك كـ "سراييفو" لقد كتبتها للمدارس

الشاملة حتى تمثلها وبالفعل بدأت بها ثمان مدارس حتى الآن، ومؤخراً رأيت عرضاً مميزاً لهذه المسرحية في "ويك فيلد Wak field وفيها الكثير من الأغنيات. في هذه الأيام أجد الكثير من أشعاري في المسرحيات.

س : ***هل مازلت تعتبر نفسك شاعراً سياسياً؟***

ج : مازلت أكتب من وجهة نظر سليمة وغالباً ما يتم ذلك من خلال الاحتكاك الشخصي لم أكن لأكتب عن تشيلي حتى لجأت خوان خارا Joan jara وابنتيها إلى بيتنا وبنفس الطريقة تعرفت إلى فيكتور خارا Victor jara وكتبت عنه فأنا أقرأ الصحف وأشاهد التليفزيون وأتأثر وأخاف. لكن هل للقصيدة تأثير حقيقي؟، تستطيع القصيدة أحياناً أن تغير من حيوات الناس تعزز قناعات وتركز عليها وإذا تمكن الناس من التغير فسيغيرون العالم معهم. فالناس الذين اشتغلوا مع مارتن لوثر كنغ غيروا العالم فقد كانت لهم أغنياتهم لكن ذلك يتطلب وقتاً وطبعاً لست تظنين بأنني " سأكتب قصيدة وأوقف حرباً" لكن في الوقت ذاته أستطيع أن أكون جزءاً من حركة تعين على إيقاف حرب. ولن أزعم المزيد في هذا المجال، لكن أن نقول بأن الشعر لا يغير شيئاً فهذا سخف لقد غيرني فقد مارس ولفرد أوين Wilfred owen التأثير الأكبر على إحساسي تجاه العالم.

س : ***هل تؤمن بالخيال الأخلاقي في ذلك الذي يجعل من ماكبث أقل شاعرية عندما يصبح أكثر عنفاً في المسرحية؟***

ج : نعم أعتقد أن الكتابة والمسرح والرسم والسينما كلها لها تأثير إيجابي أو سلبي وجميعها تستطيع أن تمارس دوراً تخريبياً، بكلمات أخرى هناك فن سادي وفن نيكروفيلي ولست أناقش هنا رقابة الدولة، لكنني مؤمن بأن الناس تدرك تأثير هذه الأمور فإما أن يختاروا أو يتجاهلوا، بالنسبة لي لا أستطيع أن أتحمل مشاهد التعذيب والممارسات السادية الموجودة في الأفلام وقد استغنيت وزوجتي عن مشاهدة الكثير من الأفلام الحديثة فنحن لا نرضى أن نعطيهم نقودنا وهذا نوع من المقاطعة الثقافية ولا أعتقد بأن السادية هي مجرد انحراف غير مؤذ إنها شيء تعاني منه السجون والمعسكرات والحروب إنها الجزء الكريه من الحضارة، فبرامج التليفزيون التي تعرض مشاهد القتال المرح في الأزقة تمارس تأثيراً ما وفن النيكروفيليا هي أشياء ينتجها داميان هرست Damien hirst والأخوة شابمان Chapman brothers والشيء ذاته ينطبق على الهروئين.

س : ***كيف يكون الشعر واضحاً وسهلاً؟***

ج : أحب البساطة كما أنني أحب الوضوح، هناك بعض القصائد تبدو مثل كأس الماء وهذا جميل لكن ليس هذا النوع الوحيد في الشعر ولا يمكن لكل القصائد أن تكون بسيطة، بالنسبة لي لست بالمثقف المعقد لذلك تبدو قصائدي أبسط من تلك التي يكتبها الآخرون وعلى المرء أن يكون صادقاً مع نفسه ولا فائدة من أن يطرح المرء نفسه على أنه معقد رغم أنني فعلت ذلك عندما بدأت بالكتابة، ففي أوكسفورد نشرت قصائدي الرسمية بينما قصائدي الحرة لم تنشر لكنني كنت دائماً أكتب القصيدة المتوحشة.

س : ***وما هو الإنجاز الذي جعل قصائدك المتوحشة تنشر؟***

ج : قراءاتي لها على ما أعتقد، بدأت بقراءة أشعاري عام 1959 عندما بدأ مايك هروفيتز Mike horovitz سيركه الحي نيو ديبارتشرز New Departures وهذا ما أثارني.

قراءات مايك كانت الأساس لنا، لكن قبل أن يبدأ كان في انكلترا ست قراءات للشعر في العام فقط، فيما بعد انضم شعراء نيو كاسل New castle ثم شعراء ليفر بول Liver pool وكنت مستعداً للذهاب إلى أي مكان كي أنضم إليهم هناك كان كرنيليوس كارديو Cornelius cardew يعزف على البيانو ومسرحيات لجون ماغرث John mcgrath وصاموئيل بيكيت Samuel beckette وثلة من الشعراء من أمثال مايك وبيتي براون Mike & pete brown جودي سبينيك Judy spink وغيرهم.

س : ***برأيك هل الإلقاء الشعري أهم من القصيدة المكتوبة على الورق؟***

ج : بالنسبة لي الإلقاء هو الأهم فأنا أفضل أن يسمع الناس أشعاري ثم يقرؤوها، أحب الكتب لكن الإلقاء أمر ضروري.

س : ***وإذا لم يكن الشاعر ملماً بفن الإلقاء هل يجب أن يعطي أعماله لممثل؟***

ج : أحب سماع الشعراء وهم يقرؤون هذا إذا استطاعوا وأرادوا ذلك، أحياناً تسمع شاعراً يقرأ بتلكؤ لكن الأمر لا يعدو نقصاً في الخبرة، ليس من شاعر يقرأ بشكل ممتاز من المرة الأولى، كان لاركن Larkin محقاً في عدم قراءته للشعر لأنه لم يكن يستمتع بذلك لكنني سمعت ديلن توماس Dylan thomas وهو يقرأ وكان الأمر رائعاً، آنذاك كنت في القوات الجوية أؤدي الخدمة الإلزامية وكانت القراءات تجري في جامعة الكتاب الوطني سيدات بقبعات كن يحضرن هذه الأمسيات عندما دخل ديلن أعطوه المايكريفون ولم يكن يحتاجه، أخذ يتجول مقلداً بعض الممثلين الكوميديين حتى قال البعض: ماذا يريد هذا الشاب؟ وفجأة أبعد المايكريفون وبدأ.

بدا وكأنه لويس أرمسترونغ Louis armstrong صوته بدا مثل آلة جميلة عشقت ذلك الصوت وبت مغلوباً على أمري.

غينسبرغ كان قارئاً رائعاً هو الآخر كريستوفر لوغ، سوجاتا بات Sujata bhatt لكن لكل منهم أسلوبه.

س : ***هل هناك شعر يبدو على الورق أفضل من الإلقاء؟***

ج : طبعاً، بعض القصائد تبدو أفضل على الورق.

س : ***هل تقرأ قصائدك التي تكتبها بصوت مسموع؟***

ج : نعم، وأمشي لكي أحصل على الوزن وأنا لا أستخدم آلة التسجيل رغم أنني كنت أستخدمها أحياناً عندما كنت أكتب مسرحية.

س : ***كتبت العديد من القصائد الهامة حول دور الشاعر "راعي بقر" حيناً وسكيراً حيناً آخر***

وأحياناً كثيرة كسياسي الشعب، أيهم الأكثر أهمية؟

ج : لا أعلم بالضبط فالسكر ينال هذا الدور والانفتاح ضروري لأنه يظهر في القراءات وهذا ما قارنته بالرقص عارياً وهو يتطلب شجاعة معينة لكنها في الحقيقة ليست شجاعة كبيرة عندما تفكر في الأمر فالناس لن تضرب الذي يرقص عارياً وإذا فعلوا فهذه مشكلتهم، الشيء الهام أن يكون المرء مخلصاً ومنفتحاً.

س ***: كتبت في قصيدة "توضيح" بأن الحزب السياسي للشاعر يدعى "الوحيد أبداً هل يعني ذلك بأن الشاعر يبقى من "الخوارج" أياً كان الحزب الذي ينخرط فيه؟***

ج : نعم، أعتقد بأن على المرء أن يكون كذلك فالهدف هو الحقيقة، والحقيقة ليست مسعى الحزب السياسي، فإذا أردت الحديث عن السياسة بشكل عام لا يمكنك أن تتحدث عن سياسة حزب العمال، عليك أن تحاول وتكتب الحقيقة مهما كانت جارحة لحزب معين، وأعتقد بأن هذا الموضوع يكتسب أهمية كبيرة لأن الحقيقة هي التي تميز الفن عن الإعلان ففي هذه الأيام نسمع الكثير عن الإعلان بوصفه فناً ولا أعتقد بأن ذلك صحيح فالفن يلاحق الحقيقة بينما يلاحق الإعلان النقود، إنهما متعارضان، عظيم أن تنال نقوداً لقاء الفن، لكن ليس هذا هو الهدف.

س ***: كتب آل فاريس Al alvarez بأن شعراء البوب هم الشغيلة الاجتماعيون (المهملون) في عصرنا هل توافقه؟***

ج : (بعد أن حضر كوباً من الشاي) أظنني لن أجيب.

آلن غينسبرغ: Allan ginsberg شاعر أمريكي من مواليد عام 1926 زعيم البيت جينرايشين (Beat generation) انتقد المجتمع الأمريكي لنزعته المادية في الخمسينيات والستينيات، تجول في آسيا وتأثر بالبوذية.

جيل البيت Beat genetatin مجموعة من الشبان ظهرت في الخمسينات ضمت على أسماء مثل جاك كيرواك Jack kerouac وآلن غينسبرغ رفضت هذه الجماعة بقبول قيم المجتمع الغربي كانت ترفض العمل وترفض الاحتفاظ بأي أملاك مادية أو شخصية ولهم طريقتهم الخاصة باللباس.

❑

■ قصيدتان من قصائد أدريان ميتشل

شتيمة

لقد شتمتني
تلك الكلمة السيئة
تلك الكلمة السيئة تزن ألف طن
تلك الكلمة السيئة أحرقت جلدي كله
لقد شتمتني
تلك الكلمة جعلت أمي
تنكس عينيها من العار
جعلت أبي
ينكر اسمه
جعلت أخي
يدور ويعارك مثل شيطان
جعلت أختي
تستهلك حياتها في حلم سيء
إذن اشتمني
ولن تعرف ما سيحدث
سيكون دم ودموع
ستكون عاصفة
سيكون صمت
سيكون هياج
يكفي لإشعال مدينة
قد تكون جفلة فيل
عبر حديقتك الخلفية
أو في غرفة جلوس أمك
المزركشة والمعطرة
قد تكون كوابيس ميت
كل ليلة بقية
حياتك المعتادة
قد يصبح مذاق طعامك
من هذا اليوم
مثل رؤوس أسماك فاسدة
قد يكون أي شيء
قد تكون نهاية العالم
إنما من المؤكد:
سأحدق بك
لثانية باردة
وأعود وأستدير عنك
تاركاً إياك وحيداً مع نفسك
أنت وشتيمتك

الأشباح الجميلة

حصون "روزبانك"
تشع في ضوء الشمس
حصون "روزبانك"
تشع في ضوء القمر
وهناك رائحة نقود في الجو
هناك رائحة غاز مسيل للدموع في الجو
هناك رائحة ذعر في الجو
وهنا تأتي الأشباح
عبر الجدران البيضاء العالية
والأسيجة الحادة الرؤوس
هناك تأتي الأشباح
عبر الأسلاك الشائكة الملتوية
وتقول الإشارات إجابات مسلحة
بلى، هنا تأتي الأشباح

مدوية على دراجات نارية شفافة
منقضة بأجنحة ذات ريش شفاف
هنا تأتي الأشباح بكاء وغبطة
ضحك وحزن
هنا تأتي الأشباح
مثل مطر جميل
على ضوء الشمس، على ضوء القمر
حصون "روزبانك" *
هنا تأتي الأشباح الأفريقية الجميلة
منتشرة بأذرعها الرقيقة
أزهار سوداء خيالية
أزهار سوداء في كل مكان

* روزبانك: ضاحية بيضاء غنية من ضواحي جوهانسبرغ.

نظرية الرواية "لجورج لوكاتش(1)"

بقلم: بول دومان

■ ترجمة: د.عبد النبي اصطيف ■

*لقد أفضى الاكتشاف المتأخر إلى حد ما لعمل جورج لوكاتش في الغرب، وحديثاً جداً في هذا البلد**، إلى تعزيز فكرة (وجود) انفصام عميق بين لوكاتش المبكر غير الماركسي ولوكاتش المتأخر الماركسي. إن من الصحيح بالتأكيد أن فرقاً حاداً في اللهجة والغرض يميز مقالات مبكرة مثل الروح والأشكال(1911)، ونظرية الرواية (1914-1915)، عن مقالات ترجمت مؤخراً حول موضوعات أدبية مثل دراسات في الواقعية الأدبية (1953)، أو الكراسة السياسية ضد الواقعية المغلوطة (1957) المنشورة هنا تحت عنوان الواقعية Realism. ولكن يمكن للفرق أن يُبالغ في عرضه، وأن يُساء فهمه. فليس من السلامة في شيء مثلاً التمسك بالافتراض المعاد تأكيده أن كل الشر في لوكاتش المتأخر جاء نتيجة لتحوله الماركسي؛ إذ توجد درجة معتبرة من الاستمرارية بين عمل غير ماركسي مثل نظرية الرواية، والعمل الماركسي التاريخ والوعي الطبقي Geschichte and Klassenbewu, Btsein ، وسيكون من المستحيل على معجب بالأول أن يرفض الثاني بتمامه. وثمة خطر مماثل في الرأي المبالغ في تبسيطه في (وجود) لوكاتش مبكر وحسن. ولوكاتش آخر متأخر وشيء. لقد عوملت الآثار عن الواقعية بقسوة كبيرة عند ظهورها في أمريكا من قبل نقاد متنوعين مثل هارولد روزنبرغ Harold Rosenbarg (في مجلة Dissent) وبيتر ديمتس Peter Demets (في مجلة "ييل" Yale Review)؛ ومن جهة أخرى دُعِيَ كتاب نظرية الرواية من قبل هاري ليفن Harry Levin (في مجلة JHI "مجلة تاريخ الأفكار" عدد كانون الثاني -آذار، 1965، ص 150)، بأنه "ربما أكثر المقالات، التي تصدت لموضوع الرواية المراوغ، نفاذاً.*

وإذا كان من الواضح أن الإدانة التامة للآثار عن الواقعية غير مسوغة، وخاصة عندما يضع المرء في ذهنه المقدار المعتبر من التسويغ النظري الخلافي، ولكن الشائق في الوقت نفسه، المقدَّم في عمله المتأخر Asthetic (1963) (علم الجمال)، فإن التبني غير المتحفظ تقريباً لنظرية الرواية يبدو، وعلى نحو مماثل، غير مبرر.

---

[1]) Paul De Man, "Georg Lukacs,s Theory of the Novel " in Blindness and Insighhe (ssays in the rhetoric of contemporary Criticism, and Edition (Methuen, London, 1983.). PP. 51-9.

ومهما يكن رأي المرء في لوكاتش فإنه بالتأكيد عقل هام بما فيه الكفاية ليدرس بوصفه كُلاً، وإن التفسير النقدي لفكره لم يُساعَد بالتقسيم المبالغ في التبسيط الذي أقيم. إن نقاط الضعف في العمل المتأخر ماثلة لتوّها من البداية، وبعض القوة المبكرة ظل يمارس عمله طوال الوقت. ولكن الضعف والقوة كليهما يوجدان على مستوى فلسفي بكل معنى الكلمة، ولا يمكن فهمهما إلا من خلال المنظور الأوسع للتاريخ الفكري للقرنين التاسع عشر والعشرين: إنهما جزء من تراث الفكر الرومنتي والمثالي. وهذا يؤكد ثانية الأهمية التاريخية لجورج لوكاتش، ويرفض اللوم المتكرر الموجَّه له في أنه كان مبالغاً في اهتمامه بأنماط الفكر في القرن التاسع عشر (وهو لوم يظهر في مراجعتي ديمتس دروزنبرغ كلتيهما)، إن مثل هذا النقد مستوحى من حداثة متصوَّرَة على نحو خاطئ أو موجّه لأسباب دعائية.

إنني لا أنوي مواجهة المهمة المعقدة في تحديد العناصر الموحِّدة في فكر لوكاتش. وآمل أن أضع –من خلال فحص نقدي موجز لكتاب نظرية الرواية –بعض التمييزات المبدئية بين مايبدو أنه يظل صالحاً، وبين ما أصبح إشكالياً في هذه المقالة المركزة والصعبة جداً، ولما كان كتاب نظرية الرواية قد كُتِب بلغة تستخدم المصطلح ماقبل الهيغلي، والبلاغة مابعد النيتشرية، مع ميل متعمد لإحلال الأمثلة المحسوسة محل النظم العامة والمجردة، فإنه غير يسير القراءة بأي معنى من المعاني. والمرء يُنَفَّر على نحو خاص بوجهة النظر الغريبة التي تسود المقالة كلها.

لقد كُتب الكتاب من وجهة نظر عقل يزعم أنه بلغ درجة متقدمة من العمومية يستطيع معها أن يتحدث باسم الوعي الروائي ذاته: إنها الرواية ذاتها التي تحكي لنا تاريخ تطورها تماماً كما هو شأن الروح Spirit التي تسرد (قصة) رحلتها في كتاب علم الظواهر Phenomenology لهيغل. ولكن مع هذا الفرق الخطير وهو أنه لما كانت الروح لدى هيغل قد بلغت فهماً كاملاً لوجودها الخاص بها، فإنها تستطيع أن تدّعي لنفسها ثقة غير قابلة للتحدي، وهي نقطة لم يَسمحَ للوعي الروائي لدى لوكاتش، باعترافه هو نفسه، أن يبلغها قط. إذ وقع هذا الوعي الروائي في شَرَك مصادفته ذاتها، ولما كان بحق تعبيراً عن هذه المصادفة، فإنه يبقى مجرد ظاهرة دون قوة منظمة؛ وسينقاد المرء ليتوقع مقاربة إرجاعية reductive، تجريبية tentative، وظاهراتية حذرة أكثر من توقعه لتاريخ شامل يؤكد قوانينه الخاصة به. وبترجمة العمل إلى لغة أقل تمجيدية، فإن المرء يفقد مثيرات الشفقة الفلسفية الهائلة والمؤثرة فيه، ولكن بعض التصورات المسبقة تظل واضحة.

إن كتاب نظرية الرواية، إذ يُقارن بعمل شكلي ككتاب وين بوث Wayne Booht بلاغة القصة Rhetoric of Fiction على سبيل المثال، أو بعمل مؤسَّس على رأي أكثر تقليدية في التاريخ ككتاب أدرباخ Auerbach المحاكاة Mimesis، ينسب لنفسه ادعاءات أكثر جذرية. إن ظهور الرواية –بوصفها جنساً أدبياً حديثاً– يُرى على أنه نتيجة لِتغيّر في بنية الوعي الإنساني؛ وتطور الرواية يعكس تعديلاته في طريقة الإنسان في تعريف نفسه بالقياس إلى جميع مقولات الوجود. إن لوكاتش لا يقدم لنا في هذه المقالة نظرية سوسيولوجية تستطيع أن تستكشف الصلات بين بنية الرواية وتطورها وبين بنية المجتمع وتطوره. وهو لا يقترح نظرية سيكولوجية تشرح الرواية من خلال الصلات الإنسانية. وأقل من هذا كله أننا لا نجده يُسبغ على المقولات الشكلية استقلالاً يمنحها حياة خاصة بها، بمعزل عن الهدف الأعم الذي ينتجها. إنه يمضي عوضاً عن ذلك إلى أكثر

مستويات الخبرة الممكنة عمومية، إلى مستوى يبدو معه استخدام مصطلحات كالمصير، والآلهة، والوجود، الخ، بمجمله طبيعياً. إن المفردات، والنظام التاريخي، ينتميان إلى التأمل الجمالي الخاص بأواخر القرن الثامن عشر. وعندما يقرأ المرء صياغة لوكاتش للفروق بين الأجناس الأدبية الرئيسية، يُذَكَّر حقاً وباستمرار بكتابات شيلر الفلسفية. إن التمييز بين الملحمة والرواية مؤسَّس على التمييز بين العقلين الهيلينّي والغربي. وكما هو الشأن لدى شيلر فإن هذا التمييز يقدَّم بمصطلحات مقولة الاغتراب "alienation" منظوراً إليها على أنها خصيصة داخلية للوعي التأملي. إن وصف لوكاتش للاغتراب بليغ ولكنه ليس أصيلاً على نحو أخّاذ؛ ويمكن أن يُقال الشيء نفسه عن وصفه المشابِه، في بداية المقالة، لِوحدةٍ منسجمة في اليونان المِثال. إن الطبيعة الموحَّدَة الأصلية التي تحيط بنا "في الأيام المباركة... عندما كانت النار التي تتقد في أرواحنا من المادة نفسها التي تتقد في نار النجوم"(1) قد انشطرت الآن إلى شظايا "ليست إلا الشكل التاريخي للاغتراب (Entfremdung) بين الإنسان وأعماله (Gebilden)، ويمكن للنص التالي أن يتخذ مكاناً له بين مقتطفات الرثاء العظيمة في أوائل القرن التاسع عشر:

"إن الفرد الملحمي، بطل الرواية، ينشأ من الاغتراب عن العالم الخارجي. فما دام العالم عالماً داخلياً، فإنه لن تقوم بين سكانه أيّة فروق نوعية، نعم قد يكونون أبطالاً وأوغاداً، ورجالاً ذا شأن ومجرمين، ولكن أعظم الأبطال لا يرتفع إلا بمقدار طول الرأس عن أصحابه، وكلمات الحكيم النبيلة يمكن أن يفهمها حتى الحمقى. إن استقلالية الداخل لا تصبح ممكنة وضرورية إلا عندما تنمو الفروق بين الناس لتغدو فجوات غير قابلة للتضييق، وعندما تصبح الآلهة صامتة لا تستطيع أية أضحية أو صلاة حل عقد ألسنتها، وعندما يفقد عالم الفعل صلته بعالم النفس، تاركاً الإنسان فارغاً، لاحول له، وغير قادر على استيعاب المعاني الحقيقية لأفعاله... عندما يكون الداخل والمغامرة متميزين إلى الأبد".

فنحن هنا أقرب إلى شيلر منا إلى ماركس.

وبإلحاح لوكاتش على الحاجة إلى كليّة Totality هي كالضرورة الداخلية التي تشكِّل أعمال الفن كلها، يُقدَّم عنصر مابعد هيغلي بالتحديد. إن لوحدة تجربة العالم الهيلينة معادِلاً شكلياً يكمن في خلق أشكال مغلقة كلية. وهذه الرغبة في الكلية هي حاجة متأصلة في العقل الإنساني.

إنها تبقى في الإنسان الحديث المغرَّب alienated، ولكنها بدلاً من تحقيق ذاتها بمجرد التعبير عن وحدته المفترضَة مع العالم، تغدو الإفصاح عن نيّة استعادة الوحدة التي لم تعد لديها.

ومن الواضح أن تخييل لوكاتش المثالي لليونان وسيلة لعرض نظرية في الوعي لها بنية الحركة القصدية. وهذا يتضمن بدوره افتراضاً مسبقاً عن طبيعة الزمن التاريخي الذي يجب علينا أن نعود إليه فيما بعد.

وتنبثق نظرية لوكاتش في الرواية بطريقة متماسكة ومقنعة من خلال جدل مابين الحاجة إلى كلية totality، والحالة المغرَّبة للإنسان. وتغدو الرواية "ملحمة عالم غادره الله"(ص87) ونتيجة للفصل بين تجربتنا الفعلية ورغبتنا، فإن أية محاولة لفهم كلي لوجودنا ستكون في موضع مقابل "للتجربة الفعلية التي لابد وأن تبقى تجربة مبعثرة، وخاصةً، وغير مشبعة. وقد انعكس هذا الفصل بين

الحياة (Leben) والوجود (Wesen) تاريخياً في انحدار المسرحية والنهوض الموازي للرواية.

إن المسرحية، بالنسبة للوكاتش، هي الأداة التي يجب أن يُمثَّل بها أكثر مآزق الإنسان شمولية كما هو الشأن في المأساة الإغريقية. وفي لحظة من التاريخ تغيب فيها شمولية مثل هذه من جميع التجارب الفعلية، فإن على المسرحية أن تفصل نفسها تماماً من الحياة، وأن تغدو مثالية ومتصلة بالعالم الآخر otherworldly؛ والمسرح الكلاسي الألماني بعد ليسنغ يُقدِم للوكاتش مثالاً على غير هذا التراجع. وعلى النقيض من ذلك تبقى الرواية، إذ ترغب في تجنب أكثر أنماط التشظي تدميرية، بدلاً عن هذا، راسخة الجذور في خصوصية التجربة. إنها بوصفها نوعاً أدبياً ملحمياً لاتستطيع أبداً أن تتخلى عن صلتها بالواقع التجريبي، الذي هو جزء متأصل من طبيعة شكلها الخاص بها. ولكنها تُقْسَرُ في زمن الاغتراب على تمثيل هذا الواقع على أنه غير كامل، يسعى باطراد للتحرك إلى ماوراء الحدود التي تُقَيِّده، ويعاني باستمرار من عدم كفاية حجمه وشكله، ويستاء منه. "إن ما يُكوِّن في الرواية ليس كلية الحياة، بل الصلة، والوضع الصالح أو الخاطئ للكاتب الذي يدخل المشهد، كذات تجريبية، في منزلته التامة، بل وفي كامل محدوديته أيضاً كمجرد مخلوق، تجاه هذه الكلية". وهكذا فإن موضوع الرواية محدود بالضرورة بالفرد، وبالتجربة المحبَطَة لهذا الفرد نتيجة عدم قدرته على أن يكتسب أبعاداً شاملة. إن الرواية تنشأ في التوتر الكيخوتي بين عالم الرومانس Romance وعالم الواقع. إن جذور التزام لوكاتش العقائدي المتأخر بالواقعية يمكن أن توجد بالتأكيد في هذا الوجه من وجوه نظريته. ولكن الإلحاح، في زمن كتاب نظرية الرواية– على الحضور الضروري لعنصر تجريبي في الرواية مقنع على وجه الإجمال، وهو مقنع لأنه موازَنٌ بمحاولة تجاوز حدود الواقع.

إن هذه الثنائية الموضوعاتية Thematic duality، التوتر بين مصير مرتبط بالأرض ووعي يحاول "أن يتجاوز هذا الوضع، تقود إلى انقطاعات بنيوية في شكل الرواية. وتُجاهِد الكلية totality من أجل استمرارية تنهض للمقارنة مع وحدة كيان عضوي، ولكن الواقع المغرَّب يتدخل في هذه الاستمرارية ويقطعها. وإلى جانب "الاستقرار العضوي المنسجم" تصور الرواية كذلك "الانقطاع الطارئ وغير المتجانس"(ص74).ويعرف لوكاتش هذا الانقطاع بأنه مفارقة Irony. إن البنية المتسمة بالمفارقة تعمل على نحو تقطيعي، ولكنها تكشف حقيقة المأزق المتسم بالتناقض الظاهري الذي تمثله الرواية. ويستطيع لوكاتش لهذا السبب أن يقرر أن المفارقة توفر بالفعل الوسيلة التي يتجاوز الروائي من خلالها، ضمن شكل العمل، الاحتمال المعلن لوضعه. "إن المفارقة في الرواية هي حرية الشاعر بالنسبة للإلهي.. فنحن نستطيع بواسطة المفارقة أن نتصور، في رؤية حدسية غامضة، حضوراً إلهياً في عالم هجرته الآلهة. "إن مفهوم المفارقة هذا بوصفه قوة إيجابية للغياب absence ينبثق مباشرة كذلك من أسلاف لوكاتش والمثاليين الرومنتيين؛ إنه يكشف تأثير فريدريك شليغل، وهيغل، وأكثر مايكشف عنه هو تأثير معاصرِ هيغل زولغرِ Solger. إن أصالة لوكاتش تكمن في استخدامه للمفارقة كمقولة بنيوية.

لأنه إذا ما كانت المفارقة حقاً المبدأ المحدِّد والمنظِّم لشكل الرواية، إن لوكاتش يحرر نفسه إذن وبحق من الأفكار المسبقة التصور عن الرواية بوصفها محاكاة للواقع. إن المفارقة تُضعِف على نحو مطرّد زعم المحاكاة هذا وتستبدل به وعياً مُفَسَّراً للمسافة التي تفصل تجربة فعلية عن فهم هذه

التجربة. وتتوسط لغة الرواية المتسمة بالمفارقة مابين التجربة والرغبة، وتوحِّد المثالي والواقعي ضمن التناقض الظاهري المعقد للشكل. وهذا الشكل لا يمكن أن يشترك بشيء مع الشكل العضوي المنسجم للطبيعة؛ إنه يُؤَسَّس على فعل وعي وليس على محاكاة موضوع طبيعي. "إن صلة الأجزاء بالكل" في الرواية "وعلى الرغم من محاولتها الاقتراب ما أمكنها من الصلة العضوية، هي في الحقيقة صلة مفهومية concept معلّقة أبداً ever suspended، وليست صلة عضوية حقيقية" (ص74).

ولوكاتش يقترب كثيراً في بيانات من مثل هذا النوع من الوصول إلى نقطة يُمكّن أن يبدأ منها علم تأويل hermeneutic حقيقي للرواية.

ولكن يبدو أن تحليله يحرك في اتجاه مختلف. فالجزء الثاني من المقالة يتضمن رفضاً حاداً ناقداً لنوع "الداخلية" inwardness المرتبط بنظرية تأويلية للغة. وفي مقدمة عام 1961 التي أضافها لوكاتش للطبعة الحديثة العهد لمقالته، يشير بازدراء إلى المدخل الظاهراتي بوصفه "ابستمولوجيا يمينية" Right -wing Epistemology تمضي في اتجاه معاكس للأخلاق اليسارية. لقد كان هذا النقد ضمنياً لتوه في النص الأصلي. وعندما يقترب أكثر مايمكنه الاقتراب من تناول التطورات المعاصرة في الرواية، وفي لحظات يبدو أن الرواية نفسها قد غدت فيها واعية بقصدها الحقيقي، يحدث تحوّل كاشف في المحاجّة. وهو يظهر لنا، وبإقناع كاف، كيف أن الداخلية المقصودة لذاتها يمكن أن تؤدي إلى تهرب الرواية إلى عالم يوتوبي، "يوتوبيا لها، من البداية، ضمير سيء ومعرفة بهزيمتها ذاتها"(ص119).

ورواية خيبة الأمل الرومنتية (Desillusions-romantik) أمثال لهذا التشويه المتصل بالنوع الأدبي، والذي تفقد فيه الرواية صلتها بالواقع التجريبي، إن لوكاتش يفكر بنوفاليس الذي هوجم بمصطلحات مشابهة في مقالة من الكتاب المبكر" الروح والأشكال" ولكنه كذلك يعطي أمثلة من رواية جاكبسون Jacabson المعنونة بـ "نيلس لينَه" "Niels Lyhne" ورواية غونتشاروف Gontcharov "أبلوموف" "Oblomov". ولكنه يتبين تماماً أن هذه الأمثلة لا تسوغ التطورات الأخرى في القصة الأوروبية التي يكون فيها موضوع خيبة الأمل نفسها ماثلاً بشكل واضح، والتي لا يستطيع لوكاتش أن يرفضها ولا يرغب فيها. ورواية فلوبير "التربية العاطفية" هي بالطبع أكثر الأمثلة جدارة بالملاحظة، فهي رواية حديثة حقاً مصوغة بسلبية طاغية لداخلية تكاد تكون استحواذية ولكنها على أي حال، وفي رأي لوكاتش نفسه، تُمثِّل أسمى إنجازات النوع الأدبي في القرن التاسع عشر.

وما الذي يَمْثُلُ في رواية فلوبير "التربية العاطفية" وينقذها من الإدانة مع روايات الداخلية المابعد رومنتية الأخرى؟

في هذه اللحظة من المحاجة يُدخِل لوكاتش عنصراً لم يُذكَر صراحة حتى الآن هو الزمنية "Temporality". وهو يشير بفخر في مقدمة عام 1961 إلى الاستخدام الأصلي لمقولة الزمن، في وقت لم تكن فيه رواية بروست(2) معروفة للعامة بعد. فالزمن بالنسبة للرومنتي المتفسح المتأخر زمنياً يُعاش سلبية صرفاً؛ إن العمل الداخلي للرواية هو "معركة" يائسة "ضد قوة الزمن الحاتة" ولكنها تبعاً للوكاتش، لدى فلوبير ليست كذلك على وجه الدقة، فعلى الرغم من هزائم البطل المستمرة وخيبات أمله، فإن الزمن ينتصر بوصفه مبدأً إيجابياً في رواية "التربية العاطفية"، لأن فلوبير ينجح في

الإمساك محدداً بشعور الدفق الذي لا يقاوَم الذي يميز الزمن البرغسوني. إنه الزمن الذي يجعل هذا الانتصار ممكناً. إن الدفق المستمر والذي لا يقاوَم للزمن هوالمبدأ الموحِّد الذي يمنح التجانس للأجزاء المفككة، بوضعها في صلة وحدة على أي حال، على الرغم من كونها صلة غيرعقلية لا توصف. فالزمن يمنح النظام للشغب العشوائي للناس ويُسبغُ عليه مظهرَ النمو العضوي"(ص128).وعلى مستوى التجربة الزمنية الحقيقية، تغيب الانقطاعات المتسمة بالمفارقة، ومعالجة الزمن نفسها لا تعود متسمة بالمفارقة لدى فلوبير.

"هل نستطيع قبول تفسير لوكاتش للبنية الزمنية لرواية "التربية العاطفية"؟. عندما ناقش بروست- في مقال جدلي مع تيبودية Thibaude-أسلوب فلوبير من خلال مصطلح الزمنية، لم يكن ما ألح عليه التجانس، بل على العكس تماماً، الطريقة التي سمح فيها استخدام فلوبير للأزمنة له بخلق انقطاعات، وفترات من الزمن المميت والسلبي تتناوب مع لحظات من الإنشاء الصرف، وتعقيدات في بنى الذاكرة يمكن مقارنتها مع ما أنجزه جيرار دونرفال Gerard de Nerval في "سيلفي" "Sylvie" لقد بُدِّل الدفق الوحيد الاتجاه للزمن الرصف بالتجاور المعقَّد للحركات القابلة للعكس والتي تكشف الطبيعة المتقطعة والمتعددة الإيقاع للزمنية. ولكن كشف الزمنية اللاخطّية non-liner temporality يتطلب لحظات إرجاعية من الداخلية يواجِه فيها وعي ذاته الحقيقي نفسها؛ وهذه اللحظة هي بالتحديد اللحظة التي تكشف فيها المشابهة العضوية بين الذات والموضوع نفسها بوصفها مشابهة زائفة.

ويبدو أن النزعة العضوية organicism التي استبعدها لوكاتش من الرواية عندما جعل المفارقة Irony مبدأها البنيوي الموجِّه؛ قد دخلت الصورة مجدَّداً في ثوب الزمن.

إن الزمن يقوم في هذه المقالة مقام بديل الاستمرارية العضوية التي يبدو أن لوكاتش لا يستطيع الاستغناء عنها. ومثّل هذا التصور الخطي Liner للزمن كان ماثلاً في الحقيقة خلال المقالة كلها. ولهذا كانت ضرورة سرد تطور الرواية، بوصفها حدثاً مستمراً. بوصفها الشكل الساقط للملحمة الإغريقية النمطية الأولى التي عولجت بوصفها مفهوماً مثالياً ولكنها مُنِحت وجوداً تاريخياً فعلياً. إن التطور اللاحق لنظريات لوكاتش في الرواية، والتراجع مع فلوبير إلى بلزاك، ومن دوستويفسكي إلى الرأي المبسط بالأحرى في تولستوي، من نظرية في الفن كتفسير، إلى نظرية في الفن كمحاكاة منعكسة (Wiederspiegelung)، ينبغي أن يُتَتَبّع إلى الفكرة المشيَّئَة للزمنية الماثلة مثولاً صارخاً في نهاية كتاب "نظرية الرواية".

❑

❑ حواشي:

(**) يقصد الولايات المتحدة الأمريكية. (المترجم).

(1) جميع الاقتباسات مستمدة من

Die Theorie des Romans
(Zweite Auflage , Berlin, 1963)

والطبعة الأولى تعود لعام 1920.

(2) الإشارة هي لروايته "البحث عن الزمن الضائع" " A La recherche du temps perdu" التي نشرت بين عامي (1913-1927)، (المترجم).

تعريف بالناقد :بول دومان Paul de Man

ناقد أمريكي من أصل بلجيكي ولد في Antwerp عام 1919 لأسرة ميسورة الحال. درس بداية الهندسة في جامعة بروكسل الحرة Universite Libre de Bruxelles، وكان يكتب في أثناء ذلك لمجلتين من مجلات حلقة الفحص الحر Cercle du Libre Examen عن الديمقراطية والتفكير الحر، ومعاداة النزعة العقيدية والنازية ورجال الدين.

* وكان يرى في الحرب والنزعة الهتلرية نوعاً من الاستعمار الأوروبي الداخلي الذي لا تفيد هزيمته دون تدبّر أسبابه الاقتصادية والاجتماعية.

وعندما احتل هتلر بلجيكا عام 1940، تابع دومان الكتابة النقدية لصحيفة المساء Le Soir أوسع الصحف البلجيكية انتشاراً في تلك الفترة، مظهراً مقداراً غير يسير من المرونة في تفهم رغبات الرقيب النازي في كتاباته، الأمر الذي أثار لاحقاً حفيظة بعضهم وبخاصة بعد وفاته عام 1983.

هاجر دومان عام 1948 إلى الولايات المتحدة الأمريكية منتسباً إلى جامعة هارفرد لدراسة الأدب المقارن، ونشر منذ هجرته عدداً مهماً من الدراسات النقدية جمعها عام 1971 في كتابه "العمى والبصيرة" مقالات في بلاغة النقد المعاصر "الذي لفت أنظار النقاد وبخاصة في انفتاحه على الفكر الأوروبي.

وفي السبعينات كوّن، إثر انتقاله إلى جامعة ييل، "جامعة ييل" التي ضمت كلاً من هارولد بلوم وجفري هارتمن، وج، هيليس-ميلر، وجاك ريريدا، وعرفت فيما بعد بـ "مفككي ييل" حيناً و"نقاد ييل" حيناً آخر، منتسبة في ذلك إلى دعوة ريريدا التفكيكية الذي ارتبط مع دومان بصداقة حميمة منذ عام 1966. وقد مارست هذه الجماعة تأثيراً واسع النطاق في النقد الأمريكي على مدى العقدين الثامن والتاسع من هذا القرن، ولم ينحسر هذا التأثير إلا في العقد الأخير بعد أن بيّن ادوارد سعيد إخفاقها في تدبّر البعد الامبريالي في النتاج الثقافي الغربي.

وتعدّ هذه الفترة الأخيرة من حياة دومان من أخصب سنوات حياته في أمريكا، بلغ فيها نفوذه وتأثيره في دوائر دراسة الأدب في شمالي أمريكا الأوج.

نشر دومان عدداً مهماً من الكتب في أثناء حياته من بينها:

A- Blindness and Insights, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Second Edition (Methuen and Co , Ltd, London, 1983).

B- Allegories of Reading . (Yale University Press, New Haven, 1979).

كما ظهر له بعد وفاته عدد آخر من الكتب المهمة من بينها:

C - The Rhetoric of Romanticism (columbia University Press, New York , 1984).

D- The Resistance to Theory (Manchester University Press, Manchester , 1986).

E- Critical Writings: 1953-1978. (University of Minnesota Press, Minneapolis . 1989).

F - Romanticism and Contemparary Criticism (The Johns Hopkins, University press, Baltimore, 1993)

G - Aesthetic Ideology (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996).

❑❑❑

الباروكيّة والواقع العجيب

Lo Barroco Lo Real
Mararillosa Alejo Carpentier

بقلم: آليخوكاربنتيير[2]

■ ترجمة: علي إبراهيم أشقر ■

الخلاصة

ينظر كاربنتيير إلى الباروكية على أنها فن حركة ودفع؛ وهي ثابتة بشرية وروح وليست أسلوباً تاريخياً، لذلك يمكن أن تنطلق وتتجدّد في كل عصر.

إنها في العمارة والفنّ التشكيلي والموسيقى والأدب في أزمنة وبلدان مختلفة؛ ويعقد مقارنة بينها وبين السريالية والواقعية السحرية والرومانسية والكلاسيكية.

وأمريكة (ويعني أمريكة اللاتينية دائماً) هي أرض الباروك بامتياز لأنها أرض الواقع العجيب تاريخياً وجغرافياً وبشرياً، يتجلّى كل ذلك في الظاهرة الغنيّة، خاصة رواية أمريكة الجنوبية حديثاً.

في عام 1975، دعت الجامعة المركزية في فنزويلا آليخوكاربنتيير لزيارة ذلك البلد الذي قضى فيه أربعة عشر عاماً قبل الثورة الكوبية. أثناء تلك الزيارة ألقى بعض المحاضرات في الجامعة، وأمام رابطتي الكتاب والصحفيين الفنزولّيين.

أما هذه المحاضرة فقد ألقاها أمام أعضاء المجمع العلمي الفنزويلي، ولها طابع الحديث. لذلك نلمس فيها هذه التلقائية والحرارة والتفاصيل التي تنم عن ثقافة واسعة رفيعة، الواقع العجيب واقع أمريكة اللاتينيّة فنيّاً، وأدبيّاً وتاريخيّاً وجغرافياً.

السيدة نائبة رئيس المجمع، السادة أعضاء المجمع:

[2] ولد في هابانا عام 1904، من أب فرنسي وأمّ روسية. درس الهندسة المعمارية والتأليف الموسيقي، مع اهتمام كبير بالأدب، عمل في الصحافة وانضمّ إلى تيار الأدب نهائياً، سُجن عام 1928 بسبب نشاطه السياسي، ثم رحل منفيّاً إلى فرنسا، عاد عام 1945 إلى فنزويلا. ومكث في هذا البلد حتى عام 1959. من مؤلّفاته الروائية: مملكة هذا العالم -عصر الأنوار- الوتر والظل- حفلة باروكية. وله مجموعة قصص. وفي النقد تجارب وفروق-وعلة وجود.

سيداتي، سادتي:

تعرفون عنوان الحديث الذي عزمت على إلقائه عليكم اليوم؛ وهو يدور حول عنصرين يتدخّلان في رأيي، بشكل حاسم في معنى الفنّ وخصائصه في أمريكا اللاتينية، أمريكة ذات العروق المتشابكة، كما كان يسميها (خوسِه مارتي zose Marti) عنصران أشارت إليهما السيدة نائبة رئيس المجمع في كلمة التقديم: "الباروكيّة والواقع العجيب". وهو موضوع غنّي بالمفاجآت؛ موضوع أحاول الإحاطة به في زمن لا أسيء به إلى حسن صبركم لذلك أرغب في أن أدخل فيه دون مقدّمات مبتدئاً بطريقة فيها بعض الخشونة والجفاء، بإيراد بعض الشواهد من المعاجم.

قبل الشروع في الحديث، عن البارّوك، ينبغي لنا حسم نزاع لغوي: "ماهو الباروك؟" كل الناس تتحدّث عن الباروك؛ كلهم يعرفون إلى هذا الحدّ أو ذاك، ماهو الباروك.

يجري للباروكيّة شيء يشبه ما جرى للسريالية. كل الناس يعرفون اليوم ماهي السريالية؛ كلهم يقولون إزاء أية ظاهرة غريبة: "إنها حالة سريالية". لكنّنا لو نظرنا في نصّ السريالية الأساسي، في بيان أندرِه بريتون الأول Andre Breton عام 1924، نجد أن التعريف الذي وضعه مؤسس تلك المرحلة يلتقي قليلاً جدّاً مع ماحدث فيما بعد، هو نفسه كان عاجزاً عن تحديد ما كان يقوم به، وإن كان يعلم جيّداً ماذا سيفعل. هيا بنا إلى المعاجم. معجم لاروس الصغير يقول لنا: "الباروك مصطلح يشبه التشورّيغيرية. كلمة صارت فرنسية رغم غرابتها".

لكن البحث عن كلمة "باروكية" قادنا إلى: "مصطلح –غرابة–ذوق رديء". إذاً، الباروكية[3] مصطلح دخل الفرنسية؛ والباروك يتوافق بشكل مطلق وهندسة السيد تشوريغيرا (Churriguera)، الذي لم يكن خير ممثّل للباروكية. بل كان ممثلاً رديئاً لها إلى حدّ ما. هذا التعريف لا يوضّح شيئاً البتّة. لأن الباروكية قضيّة متشعّبة، متنوّعة، ضخمة تتجاوز حدود عمل مهندس معماريّ واحد، أو فنان باروكي واحد.

لنأخذ معجم الأكاديمية الملكيّة؛ يقول لنا عن الباروكية: "أسلوب في الزخرفة يمتاز بالإفراط في الخطوط الحلزونية، والمدوّرة وزخرفات أخرى يغلب عليها الخط المنحني. تُطلق أيضاً على أعمال في الرسم والنحت حيث تكثر حركة الوجوه وتعاريج الثياب". بصراحة، لم يكن بمستطاع أساتذة الأكاديميّة الإسبانية أن يعثروا على تصريف أبأس من هذا التعريف.

لنمضِ إلى معجم الأفكار المتشابهة، نجد فيه مترادفات لكلمة Barroco "مثقل بالزينة؛ مُتكلّف؛ غونغوري (نسبة إلى غونغورا[4] Cjongora، وكأن الانتساب إلى غونغورا عيب.) مُصطنع؛ غير مفهوم. ومرة أخرى "تشورّيغيري". ثم يضيف شيئاً آخر غير معقول: " منحطاً" غونغورا.

كلما سمعت حديثاً عن فن "منحط"، ينتابني غيظ أصمّ. لأن الحديث عن الانحطاط وعن فنّ

---

(3) الكلمة من أصل إيطالي. (Parocco)

(4) لويس دِه غونغورا (1561-1627): شاعر غنائي إسباني ولد في قرطبة. بالغ في بعض إنتاجه باستخدام الصور والمجاز والإشارات الميثيولوجية حتى اتُهم بالغموض لكن الرمزيين والشعراء المعاصرين وجدوا فيه رائداً ومعلماً. (المترجم).

منحط، أطلق بشكل منهجيّ على مجموعة كبيرة من التظاهرات الفنية التي، بعيداً عن أن تكون منحطة، بيّنت أنها قمّة من قمم الثقافة. فقد وُصف الانطباعيّون الفرنسيون كسيزان ومانيه وغيرهم، خلال أعوام بأنهم منحطون. في عصر بيتهوفن، كان معلّمو الموسيقى يحظرون على طلابهم سماع أعمال بيتهوفن ودراستها، بدعوى أنها "منحطّة". وقيل عن أصحاب التأليف الحرّ إنّهم منحطون أيضاً. وإذا أمسكنا بمؤرّخ موسيقي من بدايات هذا القرن، كريمان Riemann مثلاً، لقال لنا إن كل موسيقى كتبت بعد فاغنر Vagner منحطة. لما ذهب ديبوسّي Debussy في بدايات هذا القرن أيضاً إلى روسيا ليقود أعماله فيها، قال المؤلّف الكبير ريمسكي كورساكوف. R.Korsakof– وهو لم يكن أحمق، بالطبع– لما رأى تلاميذه يجرفهم الحماس لأعمال المبدع الفرنسي العبقري: "حسن! اسمعوا هذا إن شئتم. لكنّي أحذّركم من الخطر في أن تعتادوه". يعني هذا، أنه يحدّثهم عن موسيقى ديبوسّي كمن يقول لصديقه:"دخّن الأفيون. لكنني أحذرك من أنه عادة سيئة". وكأن لا مفرّ للباروك من أن يكون منحطاً.

حاول بعضهم أن يعرّف الباروك بأنه أسلوب. لقد أرادوا حصره ضمن حيّز محدود، داخل إطار أسلوب، أوخينيودورس[5] Eugenio Dors، الذي لم يقنعني دائماً إقناعاً تاماً بنظرياته الفنيّة، يقدّم في بعض البحوث رؤية خارقة للعادة ولا ريب. يقول في بحث من بحوثه المشهورة إن مايجب علينا أن نراه حقاً في الباروك، هو شكل من الدفع الخلاّق الذي يتكرر دورياً خلال التاريخ بتظاهرات فنية: سواء كانت أدبية أم تشكيلية أم معمارية أم موسيقية. ويعطي صورة موفّقة جداً، حين يقول: "توجد روح باروكية كما توجد روح إمبراطورية".

وهذا ينطبق تمام الانطباق على الاسكندر الأكبر، أو شارلمان، أو نابليون. هناك عودٌ أبديّ للروح الامبراطورية في التاريخ، كما أن هناك عوداً أبدياً للروح الباروكية خلال الزمان تتجلّى في الظاهرة الفنية. وهذه الباروكية، بدلاً من أن تعني انحطاطاً، بلغت أحياناً حضارية معينة؛ وكانت التعبير الأسمى عنها، ولحظة ثراء كبير فيها؛ وسأضرب مثلاً بمن سأتحدّث عنه لاحقاً، ألا وهو فرانسوا رابليه F.Rablais. عبقري عصر النهضة الإنساني الفرنسي الذي قدّم لنا في روايته المؤلفة من خمسة أجزاء (غَرْغَنْتوا وبَنْتَغرويل) التعبير الأكمل والأعجب والأنضر الذي يمكن أن يسمح به ثراء اللغة الفرنسية. رابليه الذي كان أمير الباروكيين الفرنسيين، تسنّم ذروة الأدب الفرنسي. لأنّ مُؤلَّفه الأكبر غرغنتوا و بنتغرويل هو الكتاب الوحيد في ذلك الأدب الذي يتربّع على تلك القمة الاستثنائية والنجاح العجيب، حيث نجد، وإن تكن المقارنة خطرة أحياناً، أعمالاً مثل الكيخوتة؛ أو الكوميديا الإلهية؛ أو مسرح شكسبير كله. رابليه قمة الثقافة الفرنسية وإنسانية عصر النهضة، كان كاتباً باروكياً بعمق، ومبدع كلمات، ومثري لغة، كان يسمح لنفسه بكل أنواع الترف؛ فإذا أعوزته الأفعال، كان يبتكرها؛ وإذا لم يجد ظروف الزمان والمكان والحال كان يخلقها أيضاً.

يجب النظر إلى الباروكية، بالاتفاق مع اوخينيودورس (وتبدو لي نظريته هنا لا تُدحض)، على أنها لازمة، أو "ثابتة بشرية".

---

[5] أوخينيو دورس (برشلونة 1882-1954): كاتب وروائي وناقد فني. كتب باللغتين القطالونية والإسبانية. من كتبه سر الفلسفة- سيزان - حول الباروك. (المترجم).

لذلك يجب علينا أن نمحو من أذهاننا خطأً أساسياً حول الفكرة المُعمّمة بأن الباروك من إبداع القرن السابع عشر.

في نظر أغلب الناس: كلمة "فنّ باروكي" تعني هندسة معمارية معيّنة مثقلة بالزينة تعود إلى القرن 17، كهندسة بارّوميني في إيطالية؛ أوشكلاً من النحت الهشّ للغاية ينطلق بأشكال غير مألوفة، كنحت برنيني Bernini الذي نرى في عمله الأكثر شهرة وتمثيلاً له: "سانتا تريسا Teresa في حالة وجد"، عملاً باروكياً يحمل كل خصائص الباروكية، وهو من قمم أعمال النحت في العالم. إذاً، أولئك الذي ينظرون بعين السوء إلى الباروك، ويرون فيه نوعاً من ظاهرة غريبة، متكلّفة –(حقاً يوجد باروك متكلّف في مراحل قليلة من القرن 17)، هؤلاء يعارضونه، بمفهوم آخر. ماهو هذا المفهوم؟ هو ما يسمّى الكلاسيكية.

لكن، إذا كانت كلمة "باروك" مأخوذة بالمعنى العام، أو كلمة "سريالية" كما عرّفها بريتون، لايبيّنان لنا ماهي السريالية ولا الباروكية، يجب أن نقول إن كلمة "كلاسيكية" هي أكثر الكلمات خواءً وخلوّاً من معنى يمكن أن يحدث لكلمة مثلها. علينا بالمعجم مرة أخرى، يقول معجم لاروس: "هي شيء هام جداً، وجدير بأن يقلَّد، تطلق على الكاتب أو العمل الذي يُعدّ نموذجاً يُحتذى به".

ويضربون أمثلة بكالدِرون[6] Calderon ولوبّه[7] Lope لقد وُضعنا في طريق خاطئ. لأنّه إذا كان يوجد كاتب يمثّل الباروكية في إسبانية إلى جانب كيبيدو[8] Quevedo وغراثيان Cjracian، فهو كالدرون ده لا باركا C.De. La Barca ومن يحضره أشهر أعماله:"طبيب شرفه"، يستذكر ذلك المقطع الذي تحكي فيه (دونيا ميثيا) حادثة الشاب الفارس الذي هوى به حصانه. إنه قطعة من عيون الشعر الباروكي.

معجم الأكاديمية الملكية يقول لنا: "الكلاسيكية: مذهب أدبي أو فني يقوم على تقليد النماذج الإغريقية والرومانية، تُطلق في مقابل الرومانسيّة". على ماذا حصلنا؟ الكلاسيكي هو الذي يقلد الأعمال الرومانية والإغريقية. في معجم آخر يُقال لنا إن الكلاسيكية يمكن أن تكون تقليداً لكالديرون وهو باروكي. إذاً، كلمة كلاسيكية تخلو من المعنى. وليس لها وزن، وأنا أقول: إذا كان كلّ تقليد أكاديميّاً فكلّ –أكاديمية تحكمها القواعد والنظم والقوانين. بالتالي الكلاسيكي هو الأكاديمي. وكل

[6] كالدرون ده لاباركا (1600- 1681): من أعظم كتاب المسرح في إسبانيا. مسرحه له طابع أيديولوجي رمزي، فانتازي. امتاز بالتكثيف الشعري والتركيز. من أعماله: الحياة حلم -عمدة سالاميا- طبيب شرفة-بنت الهواء-برومثيوس(المترجم).

[7] لوبه ده بيغا L.De. Vega (1562-1635) - وضع أسس المسرح الوطني الشعري الإسباني - امتاز بغزارة الإنتاج (أكثر من 500 مسرحية)، وسهولة اللغة، وسرعة إيقاع العمل. لكن ينقصه التركيز. اهتم بالمواضيع الشعبية والوطنية. من أعمال أوبيخونار فارس أولميدو - خير القضاة الملك..... (المترجم)

[8] فرنسيسكوده كيبيدو (1580-1645) : شاعر وكاتب وقاص إسباني. درس اللاهوت واللغات القديمة والحديثة. عُرف بنظرته السلبيّة للحياة، وتشاؤمه من مصير الإنسان امتاز بالسخرية التي تصل حتى الكاريكاتور. من كتبه: البرناس الإسباني- الأحلام... (المترجم)

ماهو أكاديمي محافظ يراعي القواعد ويخضع لها. إذاً، هو عدوّ كل تجديد وإبداع، عدوّ كل مايقطع مع القواعد والنظم.

لكن، إذا حاولنا أن نفهم ما يريد أن يقوله لنا بعضهم حين يتحدث عن الكلاسيكية، فليس أفضل من أن نأخذ أمثلة حاضرةٍ في أذهاننا جميعاً. أمثلة تمتاز بأمور نجدها محفورةٍ في شبكيّة ذاكرتنا الداخلية. لنأخذ ثلاثة آثار تمثّل ما يُعدِ كلاسيكياً. ثلاثة أعمال شكلّت "فنّاً أكاديمياً"، لما خلقته من قواعد قابلة لأن تُقلَّد. هذه الآثار النموذجية الثلاث: البارتنون، الإسكوريال وقصر فرساي.

هذه الأعمال تمتاز بمراعاتها لمحور مركزي تتشدّ إليه محاور جانبية. نحن– الذين درسنا الهندسة المعمارية، قلّدنا بنيولا Vignola جميعاً، ونعلم أن أوّل مايجب عمله عند نسخ إحدى واجهات المعابد اليونانية كالبارتنون، والإريكيتيون هو ملاحظة محور المركز الذي ينطلق من واجهة لها خطّان ينحدران فيقسمان اللوحة قسمين. وكل عمود له محور جانبي؛ وكل محور ينشدّ إنْ بالمسافة أم بنسبة[9] أو مقطع Seccion فيثاغورثي، إلى المحور المركزي الذي يقسم البناء إلى قسمين متساويين ومتناظِريْن.

هذا النوع من العمارة كفرساي والإسكوريال والبارتنون، فيه شيء على غاية من الأهمية. ذلك بأن وجود مجالات فارغة، مجالات عارية، مجالات دون زخرفة، هي قيم بحدّ ذاتها، لها من الأهمية ما للمجالات المزخرفة أو قواعد الأعمال المحدّدة.

لو أمعنا النظر في البارتنون أو فرساي لوجدنا السطوح الكبرى العارية المحدّدة بالأعمدة ذات قيمة نسبية، وتخلق شكلاً من الهندسة حيث المجالات المملوءة لها من الأهمية ما للمجالات الفارغة. فضاء ما بين الأعمدة في البارتنون له أهمية الأعمدة نفسها. أكثر من ذلك، أقول: إن الأعمدة تقوم بتحديد المجال أو الحيّز الفارغ، وفضاء الهواء.

في بنية المعبد الإغريقي والإسكوريال يتكامل البناء بشكل ما، مع المجال الفارغ؟

مع الحيز الخالي من الزينة، الذي يكمن جماله في أنه "مستوعب"، وأنه يمنحنا شعوراً، وانطباعاً بجمال ذي جلال صارم، خالٍ من كل عنصر نافل، وهذا يتوافق وضرباً من الهندسة الخطيّة.

في مقابل ذلك، لدينا باروكية، أو لازمة روحية، تتميّز بالخوف القاتل من الفراغ من السطح العاري، من هارمونيا الهندسة الخطية. إنه أسلوب تكثر فيه حول محور مركزي–ليس ظاهراً ولا معلناً دائماً[10]– مايمكن أن نسمّيه "نوى منتشرة"، أعني عناصر زخرفية تملأ الفراغ الذي يشغل البناء

---

[9] النسبة الفيثاغورثية في المثلث القائم الزاوية: 5،4،3-. بتربيع الضلعين القائمين والوتر تصبح: 9+16=25.

[10] في تمثال سانتا تيريسالبرنيني، يصعب جداً تمييز المحور المركزي.(المؤلف).

والجدران، وكل المجال المعدّ هندسياً، إشغالاً كاملاً بعناصر مزّودة بانطلاقة ذاتية، فتدفع وتلقي بالأشكال بقوة تنطلق نحو الخارج. إذاً، هو فنّ حركي، فن دفع، فن ينطلق من المركز نحو الخارج، محطماً بشكلٍ ما هوامشه ذاتها. المثال النموذجي للفن الباروكي نجده في كاتدرائيتي القديس بطرس في بيرنيني وروما. كلما شاهدت هذا الانفجار في الأشكال، هذا الانفجار في الخطوط الحلزونية، هذا النوع من الإضاءة الساكنة التي تبزغ من الأرض، ويبدو أنها تحطّم الإطار الذي يغلّفها، أفكر ببعض لوحات تشيريكو chirico، التي تحوي على شموس حبيسة، شموس موضوعة في أقفاص. في نظري، كنيسة القديس بطرس في برنيني هي هذا: شمس في قفص، شمس تفجّر بانتشارها الأعمدة المركبّة التي تحيط بها، وتزعم أنها تحدّها، ثم تختفي كليّاً أمام هذا الثراء. في كاتدرائية طليطلة توجد خلف المذبح الكبير، أي في صحن الكنيسة المحيط بالكورس، منحوتات ضخمة متعددة تشكل توليفاً نحتياً يصعد حتى الكوى الأخيرة التي لم يقتصر النحات الباروكي على أن يضع فيها الأشخاص الذين يهبطون نحونا، (ملائكة وقديسون وبشر يهبطون بحركة راقصة عجيبة، وبأشكال ذات حجوم طبيعية) وإنما جعل الشكل يتساند مع الضوء، لأن الضوء الذي يدخل من تلك الكوى مازج النحت ممازجة حتى صارت الأشكال تبدو إنها تتحرك، حسب ساعات النهار. أنا أرى فيها أجمل نماذج الباروكية التي استطعت مشاهدتها.

لكننا لو عدنا إلى ما كنا نقوله، إلى الباروك على أنه ثابتة بشرية لا يمكن قصره على حركة معمارية أو جمالية أو تصويرية واحدة نشأت في القرن السابع عشر، لرأيناه قد ازدهر في كل العصور سواء بشكل متقطّع، أو على أنه علاّمة ميّزت ثقافة من الثقافات. وإذا ضربت أمثلة مباشرة، نموذجية حاضرة في أذهاننا جميعاً، أقول إن الباروك –وهذا واضح– ازدهر في كل أنواع النحت الهِندُستاني. ففي شتّى معابد الهند وكهوفها أمتار وأمتار، إن لم أقل كيلومترات من /النحت البارز/ ذي المواضيع الجنسية، قلّت أم كثرت، هي باروكية في الشكل؛ باروكية في جنسيّتها بتداخل الأشكال، بالأرابيسك المستمر بوجود ما سميناه منذ لحظة، سلسلة من البؤر المنتشرة التي تمتدّ حتى اللانهاية بمجموعات أم فرادى، راقصة ومتحدة دائماً ومتشابكة ببعضها كالنبات، لكنها، يمكن أن تستمر بقوة الدفع المُكتسبة حتى أبعاد لا تُصدق لوجدت مساحة سطح أكبرتسمح بالنحت عليها.

لقد تكلّمنا عن النحت الهندستاني، لكن، أليست كاتدرائية سان باسيليو في موسكوذات القباب المستديرة والألوان المختلفة تعبيراً عن العمارة الباروكية؟ أين نجد لهذه اللعبة من القباب نظيراً في الألوان والأشكال! سان باسيليو في موسكو، برأيي، أبرز الأمثلة فرادة للباروك الروسي. في براغ. وهي مدينة باروكية كلها –تشكّل منحوتات جسر كارلوس وحدها فرقة كاملة من صور الأساقفة والقديسيين وعلماء.

الكنيسة، تكاد تكون راقصة على الرغم من ثقل البرونز، أما كنيسة / سان كليمنتو/ الواقعة عند مدخل جسر كارلوس، فنجد فيها (باليه) لا هوتياً حقيقياً ينتظم أمام عيوننا بأسلوب باروكي صرف. وإذا جئنا إلى باروك فيينا أيام سانتا تريسا والحكم المطلق في القرنين 17–18، فسنجده، إن

شئتم، في المسرح وفي صميم العمل الفني، وفي الموسيقى كالناي السحري لموزار، وهو أحد أبرز الأعمال الباروكية العالمية منظوراً إليه من أية زاوية نشاء.

تحدّثت عن الباروك حتى الآن، كفنّ يخشى الفراغ، ويفرّ من الأنظمة الهندسية. ومن الحجوم على طريقة مُندريان؛ أعني: سطحاً أبيض، سطحاً غامقاً، خاصة سطحاً خالص اللون، أو بالأحرى سطحاً تتجلّى فيه نوعية المادّة. ولكم أن تسألوني: "لكن، ماذا تركتَ للفنّ الغوطي؟ لأن الفن الغوطي في النهاية، ليس شيئاً آخر غير ما ذكرت". لنأخذ واجهة كاتدرائية شارتر؛ لنأخذ واجهة نوتردام في باريس؛ لنأخذ الرواق الأمامي، نرى أن عناصر الواجهة كلّها تخلو من حيز ضائع؛ بل كلها مملوءة بصور الشياطين، ومشاهد يوم القيامة، ومشاهد من التوراة، وأشكال من كل صنف تتداخل فيما بينها.

لكن الفن الغوطي فيه شيء لاحظه أيضاً /أوخينيو دورس/ بصورة جيدة جداً. فهو يميز بين "ثابتة بشرية" كالباروك، وبين ما ندعوه أساليب تاريخية. من الواضح، أن الفن الروماني والغوطي أسلوبان تاريخيان. الفن الغوطي كان استجابة للحظة تاريخية اختتمت بعصر النهضة، ثم انتقل بعمارته وانسحب بها إلى الماضي. ومن المُحال أن يزعم أحد اليوم تشييد كنيسة غوطية مقلّداً خير نماذجها. سيكون عملاً ممسوخاً، غير مجدٍ، ومحالاً ولا علاقة له بشيء ما.

الباروكية، على نقيض ذلك، يمكنها أن تُبعث في أية لحظة؛ أن تبعث في إبداعات أي من المعماريين المعاصرين، لأنها روح وليست أسلوباً تاريخياً. (دورس) يختتم تحليله قائلاً: "لاحظوا: لا يوجد أسلوب غوطي في الأدب". على العكس من ذلك، نجد في الأدب أسلوباً باروكياً. لنعد إلى الأمثلة المحسوسة والملموسة التي نعرفها جميعاً، لا أسخيلوس، ولا سوفوكلوس، ولا أفلاطون، ولا تيتوليبيو، ولا تشيتشيرون ولا الفرنسي راسين ولا بوسييه، ولا فولتيير صاحب التراجيديات المملّة الجنسية المكتوبة على بحر الأليكساندري[11]، أقول لا أحد من هؤلاء يمكن أن يتماثل مع الباروكية، أو هو ذو أسلوب باروكي. ولا يمكننا أن نعثر في محاورة لأفلاطون أو تراجيديا لأسخيلوس على جوهر الباروكية أو روحها.

لكنّ الأدب الهندي باروكي كله، وكذلك الأدب الإيراني، بما فيه هذا الأثر الملحمي المسمّى (كتاب الملوك) الشاهنامه/ للفردوسي. إذا قفزنا فوق العصور، سنلتقي في إسبانيا بقمم الأسلوب الباروكي في الأدب، وهي: الأحلام لكيبيدو، ومسرح الأسرار لكالدرون، وشعر غونغورا كله، ونثر غراثيان[12] جميعه. والبرهان على وجود باروكية هنا، هو أن سربانتِس أحد معاصري بعض المؤلفين ممّن ذكرت، لم يكن باروكياً في الدون كيخوته من جهة الأسلوب، وإن تبدّى لنا أحياناً باروكياً في

(11) تخضع لقانون الوحدات الثلاث. وهي تقليد متدنّ لتراجيديا راسين؛ كتبت بغرض الفضول الأدبي، ولاستعمال طلاب الأدب والمهتمّين به.(المؤلف).

(12) بلتسار غراثيان (1600-1958): درس اللاهوت والأدب. لاحظ انحطاط الامبراطورية الإسبانية مادياً وخلقياً. كتب في السياسة والأخلاق. كتابه (الكريتيكون) جلب عليه غضب رؤسائه. أثر في شوبنهور، ثم نيتشه من بعده.(المترجم)

القصص المثالية، خاصة في الإنترميس[13] بالطريقة نفسها التي يتجلّى فيها لوبه باروكياً أحياناً.

في إيطاليا، أريوستو هو إمبراطور الباروك في (أورلاندو غاضباً).في إنكلترا يُصنّف شكسبير مع الباروكية بمسرحه العاصف الغزير الغير منظّم ظاهرياً.مسرح لا نجد فيه سطحاً فارغاً ولا وقتاً ميّتاً.وكل مشهد فيه يشكّل في ذاته خلية منتشرة تنشدّ إلى العمل الكلي، مسرح شكسبير مفعم بالمشاهد القصيرة الفائقة الغرابة التي تؤلّف وحدات قصيرة مستقلة تنتظم ضمن المجموع العام للمأساة. فإذا لم يكن باروكياً في يوليوس قيصر، أو ثيمون الإثيني، فهو، في المقابل، باروكي للغاية في الفصل الخامس من حلم ليلة صيف.

تحدّثت منذ قليل عن رابليه. في عمله الذي وصل باللغة الفرنسية إلى تعبيرها الأسمى والأكمل والأعجب، نجد مقاطع نستطيع أن نقول عنها إنباء بالباروكية. هناك حدث هام للغاية في الكتاب الثالث من مغامرات العملاق غرغنتوا وبنتغرويل الرهيبة، كما سمّى كاهن ميدون عمله الفذ. في هذا الكتاب الثالث نقرأ حدثاً متخيّلاً بكامله، يختلق من خلاله رابليه هذه القصة، (ورابليه كان يختلق كل شيء)، فيقول: "ذات يوم، عزم فيليب المكدوني على غزو مدينة كورينت، في هذه المدينة كان يعيش ديوجين. ديوجين الريبي، ديوجين كاره البشر، ديوجين الذي يقطن داخل برميل. وإذا أخذنا موقفه الفلسفي من الحياة، فهو بالطبع، ليس بالرجل الذي يعبأ بأن يحتلّ فيليب المكدوني المدينة أم لا. لكنّ شيئاً من وطنية تثور فجأة لديه ، (وهذا من اختراع رابليه)، فيندّس في برميله، لما رأى الجيوش تزحف نحو المدينة، وراح يتدحرج به مسبّباً أضراراً كبرى، مُسقطاً جنوداً، وحواجز حديدية، مقتلعاً متاريس ودفاعات من كل نوع، حتى جعل ببرميله جنود فيليب المكدوني يولّون الأدبار".

رابليه الذي يقص علينا هذه القصة في صفحتين مستعرضاً أسماء الأسلحة التي جلبها فيليب المكدوني، يستخدم سبعين اسمعاً، سبعين كلمة. هي كاتالوج الأسلحة التي حملها العدو. أما الخسائر التي أحدثها برميل ديوجين فيستخدم من أجلها اثنين وسبعين فعلاً متتالياً ليقول:"دمّر"، "حطّم"، "كسر"، أغرق، قضى على، حرق، أسقط، الخ... اثنان وسبعون فعلاً في صفحتين ليقص علينا الخسائر التي سببها برميل ديوجين!...

وإذا مضينا إلى الأمام، نجد الرومانسية التي عارضها معجمُ الأكاديمية الملكية بالكلاسيكية والأكاديمية، باروكية كلها. ولا مفرّ من أن تكون كذلك. لأن الرومانسية التي نُظِر إليها من خلال صورة غير معقولة: صورة الشخص الذي ينظم أشعاراً في ضوء القمر، منعزلاً عن العالم الذي يعيش فيه، يعني: "شخصاً يعيش في السحاب"، كان نقيض ذلك كله: الإنسان الرومانسي كان عملاً، واندفاعاً وحركة وإرادة؛ كان شهادة وعنفاً. قطع مع الوحدة الأرسطية في المسرح، ونفض يده من المأساة الكلاسيكية الفرنسية (في فرنسا على الأقل)؛ طالب بحقوق الإنسان، وابتدع Sturm and Drang، أي جوّ العاصفة: العاصفة والرغبة تعبيراً عن ذاته الداخلية، وإفصاحاً عن عواطفه.

---

(13) مسرحية ذات فصل واحد قصير، وطابع فكاهي تعرض بين فصول المسرحية. لم يكن للمسرح الشعبي ستارة، فتظل خشبة المسرح مشغولة بين الفصول بفرق تقوم بالرقص أو الغناء، أو تمثيل فقرة شعبية مضحكة، هي "الإنترميس". سربانتس كان بارعاً في هذا الفن. (المترجم).

ولا ننسَ أنّ الرومانسيين الذين نظر إليهم بورجوازيّو العصر على أنّهم ناس ضائعون، "كناس يعيشون على القمر"، ناس غير قادرين على التفكير المنطقي (لأن سلوكهم الخلقي، وفلسفتهم الأخلاقية، وسياساتهم لا تتماشى والامتثالية البورجوازية في ذلك العصر)، كانوا رجال عمل، رجالاً يعبّرون عن العمل. كلهم تقريباً، كانوا على ارتباط بالحركات "اليوتوبية أو الطوبائية" الأولى. ولا ينبغي لنا أن ننسى أن ديلاكروا وهو أعظم رسام رومانتيكي، خلّف لنا لوحة صادقة عن متاريس باريس، لوحة ثورية يمكن وضعها إلى جانب لوحة غيرنيكا لبيكاسو. ولا ننسَ أن فاغنر الشاب طُرد من ميونيخ بدعوى أنه فوضوي؛ وأن لورد بايرون مات في ميسولو نفي أثناء المحاولة الصعبة لتحرير اليونان. في الرومانسية، لدينا مثلاً، نوباليس Novalis الذي يقدم إلينا في/هنري أوفتردينغر/ رواية باروكية تماماً. فاوست الثاني لغوته Gothe أحد أعظم الأعمال الباروكية في الأدب. الأنوار لرامبو Rombeau الأنوار الأولى بعد "الطوفان"، عمل باروكي شعري فذ."أغاني مالدورو" للوتريامون Loutereamont عمل شعري باروكي. لوتريامون كان يدعو نفسه مونتيغيديوي، لأنه ولد في مونتيغيديو، وكان فخوراً جداً بولادته في أمريكة. يقودنا الحديث إلى مارسيل بروست، مارسيل بروست، تحديداً. هنا أعود إلى أوخينيو دورس الذي وُفِّق في بحثه في كثير من النقاط.

مارسيل بروست Marcel Proust يعرض لحظة من لحظات النثر الباروكي العالمي. نثر يتداخل فيه –وهذا مالاحظه دورس– بعضُ "مابين مزدوجتين" التي هي خلايا منتشرة عديدة، أو جمل داخل جمل لها حياة خاصة بها، ترتبط أحياناً ببعض "مابين قوسين" وهي عناصر منتشرة أخرى. في رواية بروست العملاقة صفحة لاتضاهيها في جمالها الباروكي صفحة أخرى. أعني الصفحة التي تتناول حديث "الحبيسة".فيها يستمع البطل أو القاص أو المؤلف ذاته، وهو مستلقٍ على سريره في الصباح، إلى نداءات البائعين الجوّالين الذين يمرّون في الشارع. ويحسب بروست من خلال قدرته على الربط العجيب بين الأفكار والمفاهيم، أن تلك الأندية يمكنها أن ترتبط، سواء بالتكسّرات اللحنية، أم بطرق ترجيع الصوت بالإنشاد الديني القروسطي. ليس البائعون المتجوّلون فقط، وإنما أصحاب الكلاب، وبائعو القنبز للعصافير، وشحّاذ المقّصات، وكل أولئك الذين يَغدون ليبيعوا موادهم الصغيرة ذات الاستخدام المنزلي، كانت تثير في ذهنه ليس النشيد الغريغوري، وإنما بعض المقاطع أيضاً من /بيلياس وميليساندرا/ لديبوسي. ينشئ بروست من هذه الأندية البسيطة في الشارع صفحة يلعب فيها بشكل محيّر بالزمن، رابطاً صيحة بائع بذر، ونداء بائع حلوى، بالنشيد الديني القروسطي الجليل، وكذلك بالنشيد الأمبروسي. كل ذلك باروكية كما كانت السوريالية باروكية خلال مسارها كله.

الأكاديمية تميّز العصور المستقرة، الراضية عن نفسها، الواثقة بنفسها. أما الباروكية، فعلى النقيض من ذلك، تتجلّى حيث التحوّل والانقطاع والتجديد. وأذكركم بأن مايا كوفسكي كان يمثل الشعر الروسي عشيّة الثورة السوفيتية. وعمله أثر باروكي من البداية حتى النهاية سواء في المسرح أم في الشعر. إذاً، الباروكية تنطلق دائماً إلى الأمام، وتنتشر في العادة خلال فترة الذروة في حضارة معينة أو حين ولادة نظام جديد في المجتمع. يمكنها أن تكون في لحظة الأوج، وكذلك في نقطة الحضيض.

أمريكة قارة تعايش، وطفرات، واضطرابات، وتشابك عروق، كانت باروكية دائماً. انظروا

"نظرية نشأة الكون الأمريكية". هاكم "البوبول بوه". هاكم كتب "شيلام بالام". هاكم كلَّ ما اكتُشف وتمت دراسته حديثاً على يدي آنخيل غاريباي وأدويان ريثينوس، حول دورات الزمان المحدّدة بظهور دورات الشموس الخمسة.(حسب ميثيولوجيا آزتيكية قديمة، نحن الآن في عصر شمس كيتزال -كو- آتل (Quitzal-co atl).كل ما يشير إلى نشأة الكون الأمريكية-وأمريكة كبيرة دائماً-يقع ضمن مجال الباروك.

النحت الآزتيكي لا يمكن النظر إليه أبداً على أنه كلاسيكي. فما دامت العمارة الآزتيكية باروكية، فالنحت باروكي أيضاً، وهو يستخدم على حد سواء الخطَّ الأفقي كما المنحني في شكل من الخوف من السطح الفارغ. فكّروا يا سادة. برؤوس كيتزال-كو آتل الضخمة الموجودة في سان خوان في /تيوتيهواكانTeo tihuacan/.

فكروا بزخرفة المعابد. يكاد لا يوجد متر واحد من سطح فارغ في معبد آزتيكي. في تيوتيهواكان اكتشف علماء الآثار حديثاً أمكنة لذيذة لإقامة السيدات الآزتيكيان سابقة على الغزو. وهذه لم تثر دهشة العلماء كما أثارتها رؤيتُهم الجدران مُغطّاة برسوم دقيقة للغاية، تمثّل الحياة اليومية على مدى العام. نرى فيها آبارهم؛ حدائقهم؛ رياضاتهم، مآدبهم؛ ألعاب أطفالهم؛ تسلياتهم؛ حياة نسائهم، باختصار: الحياة اليومية. كل ذلك مُمثَّل في سلسلة من الصور التي لايمكن وصفها إلا بأنها باروكية؛ لأنها تنتمي إلى الروح الباروكية أصدق انتماء.

أعود إلى "بوبول بوه"، فأقول إنه أثر باروكي. ومن قرأه يعرف ذلك. فشعر ناهواتي الذي ظلّ مجهولاً حتى ثلاثين عاماً خلت، وقد أخرجته إلى النور أعمال غاريباي، عرّفنا حتى الآن على أحد عشر شاعراً من الطراز الأول، سابقين على الغزو. وعملهم غزير للغاية ويملأ مجلّدين ضخمين. إنه شعر باروكي جداً، نجد فيه أشدَّ أنوع الباروك حرارة، سواء بتلاوين الصور، أم بالعناصر التي تتداخل وتختلط، أم بثراء اللغة.

آلهة الموت في متحف المكسيك هي الأخرى، عمل باروكي. آلهة لهاعضو أنثوي مزدوج، ومغطاة في آنٍ واحد، بصور أفاعٍ تلتفّ عليها. هناك معبد ميتلا Mitla، وأضرب به المثل دائماً، وأعدّه مجد الباروك الأمريكي. معبد ميتلا يقع قرب (أو-آكساكا O-axaca) يعرض لنا في واجهة سلسلة من الدروج ذات حجوم موحدة متوازنة على نحو عجيب، يظهر في كل منها توليف مجرد يختلف عن الآخر. أعني أن العمل هنا لايجري طلباً للتناظر.. كل درج من هذه الدروج-وهي ثمانية عشر درجاً- خلية منتشرة ذات تأليف باروكي تنتظم ضمن مجموع باروكي شامل. حين أتأمل معبد ميتلا لا أستطيع إلا أن أثير موضوع (ديابيلي) بتنويعاته الثلاثة والثلاثين لبيتهوفن، حيث يقدم لنا مؤلفها، انطلاقاً من موضوع وجود بدئي ثلاثاً وثلاثين تنويعاً، إنها ثلاثة وثلاثون موضوعاً صوتياً. دروج ميتلا هي ثمانية عشر موضوعاً تشكيلياً. وبالطريقة ذاتها أفكر، حين أنظر إلى تأليف معبد ميتلابتنويعات شوينبرغ للأوركسترا.

أعلم أن إقامة هذا التشابه، بالقفز فوق العصور، بين معبد ميتلا وتنويعات شوينبرغ قد يبدو متعسفاً. في الواقع، يوجد تشابه في الروح بين كلا العملين مما يُعلي من شأن نظرية (دورْس) مرة أخرى.

أمريكا لم يصلها الفن الروماني ولا الغوطي، يعني لم يصلها أسلوبان تاريخيان لعبا دوراً رئيساً في تطوّر الثقافة التشكيلية للقارة العجوز. أما نحن، فنجهله جهلاً تاماً، بيد أن قيام مهندس معماري ذي ذوق رديء، بتشييد كنيسة غوطية مزّيفة في إحدى المدن عام 1920، لا يعني أن الفن الغوطي دخل أمريكا. لكن مادخل أمريكة حقاً وهو البلاتيريسكو[14].والبلاتيريسكو شكل من أشكال الباروك ربما كان أخفّ وطأةً وأصفى من باروكية تشوّريغيرا، آه! لكن البلاتيريسكو الإسباني[15]وصل على متن سفن الغزو، فماذا وجد المعلّم الذي يعرف أسرار هذا الفن؟ وجد يداً هنديّة صَناعاً ذات روح باروكية خِلْقة، أضافت إلى البلاتيريسكو الإسباني باروكية المواد والإبداع. باروكية المواضيع الحيوانية والنباتية، وأزهار العالم الجديد. وهكذا، بلغ الباروك الأمريكي ذروة الباروكية المعمارية. أمثلته الأعجب كنائس تيوزاتلان Teozatlan في المكسيك، (حيث قبّة هرمية طويلة تبدو عليها الخلايا المنتشرة متراكمة تراكماً ضخماً إلى أقصى مدى يمكن تخيّله)؛ واجهة سان فرنسيسكو في إيكاتبيك Ecatapec في تشولولا Cholula حيث ينضمّ إلى باروك الأشكال، باروك المواد والألوان والفسيفساء والسيراميك. في كنيسة بويبلا Puebla المشهورة نرى باروكاً بالأبيض والذهبي حيث تظهر حفلة سماوية تبدو فيها الملائكة تعزف على التيوربا، والهارْب، والريغال، وكل آلات عصر النهضة الضخمة.

شجرة الحياة في سانتو دومينغو في أو–آكساكا، عمل باروكي عظيم: نرى قنطرة يغطيّها نقش شجرة كبيرة تمتدّ وتختلط بأغصانها أشكال ملائكة وقدّيسين وصور رجال ونساء تشتبك بالنبات. وكل ما نلقاه في البيرو Peru والإكوادور باركوي.واجهة كاتدرائية هابانا هي من أجمل الواجهات الباروكية التي يمكن مشاهدتها في العالم الجديد، وإن يكن ذلك بصورة متواضعة.

لكن، لماذا هي أمريكة اللاتينية أرض الباروك المختارة؟ لأنّ كلّ تعايش، كل تشابك عروق يولّد باروكية. الباروكية الأمريكية تترافق وصورة المولدين، ومعنى المولّد. تترافق والوعي الذي يكتسبه الإنسان الأمريكي بأنّه ابن أبيض قادم من أوروبا؛ أو ابن أسود أفريقي؛ أو ابن هندي ولد في القارة. أي وعيه بأنه شيء آخر، شيء جديد؛ أنه تعايش، وأنه مولد، وروح المولد بذاتها روح باروكية. وهذا ما لاحظه بشكل معجب سيمون رودريفيث. ولا بأس في أن أذكّر بالطرافة التي كان يرى فيها هذه الوقائع بعبقرية. ففي مقطع من كتاباته يذكرنا بالتالي:

لدينا :"ناس أجلاف وهنود حمر وبرابرة،

ورعاة بقر وهجناء، ومهرّجون.

وزنوج وغرابيب ووثنيون.

---

(14) من (Plata=فضّه) 1 - يطلق على أسلوب في الزخرفة الإسبانية استخدمه النقاشون على الفضة في القرن16، منتفعين بعناصر الهندسة المعمارية الكلاسيكية والقوطية.

(15) المقصود هنا: يطلق على أسلوب معماري تطوّر في إسبانيا في القرن 16، وهو ذو طابع هجين تشترك في تشكيله عناصر من النهضة الإيطالية والقوطية والتنقيحية، والفن الشعبي، والتجديدات المعمارية في ذلك العصر (المترجم) [نقلاً عن معجم v-ox].

لدينا جبليّون، وسكان سهول وسكان أصليون.

عندنا ناس ملونون، وبيض يضربون إلى الصفرة.

وسمر وخلاسيّون من كل نوع.

عندنا بيض أقحاح، وذوو أقدام صفر.

لدينا عالم من الهجناء:

رهبان ومولدين ومزارعين

وهلمّ جرا...."

بهذه العناصر المعروضة التي تجلب معها باروكيّتها الخاصة، نقف وجهاً لوجه أمام مايمكن أن نسمّيه "الواقع العجيب".

وهنا يُطرح نزاع لغوي جديد، لأن كلمة (عجيب) فقدت مع الزمن والاستعمال معناها الحقيقي. فقدته حتى جرى لكلمة "عجيب" و"العجيب" لَبْس في المفهوم كبير جداً مثلما جرى لكلمة "باروك" وكلمة كلاسيكية. المعاجم تقول لنا إن العجيب هو مايثير الاستحسان لخروجه عن المألوف، ولجودته، وحسنه، ويتبادر إلى الذهن حالاً بأن العجيب يجب أن يكون جميلاً، حسناً ومحبوباً. أمّا مايجب الأخذ به من تعريف المعاجم فهو مايشير إلى "الخارج عن المألوف" فقط. الخارج عن المألوف ليس جميلاً ولا فاتناً بالضرورة. ليس جميلاً ولا قبيحاً. لكنه مدهش فقط لغرابته. كل ماهو غريب، كل ماهو مدهش، كل مايخرج عن النظم المستقرّة، هو عجيب. غونغور لما وصف الشَّعْر بالأفاعي هو عجيب، مثلما هي فينوس Venus الخارجة من بين الأمواج. فولكانو Volcano، المشوّه هو جدّ عجيب مثلما هو أبولو بروميثيوس الذي يعذّبه النسر، وإيكار Icar الذي مزّقه اصطدامه بالأرض، وآلهة الموت هي عجيبة كأخيل المنتصر، وهرقل قاهر الهيدرا، أو آلهة الحب التي تظهر في كل الميثيولوجيات مقترنة بآلهة الموت. زد على ذلك، أن أصحاب العجيب تكفّلوا هم أنفسهم أن يشرحوا لنا تفكيرهم حول هذا الأمر، ومن عمل من أجل العجيب وملأ أذهاننا مذ كنا أطفالاً بصور تنتمي إلى عالم العجائب أكثر مما عمل شارل بيرو Carlos Perrault مؤلف قصص: أمي الأوزة، وعقلة الإصبع، والجميلة النائمة واللحية الزرقاء، والحذاء ذي السبعة فراسخ، والقبّعة الحمراء. الخ... قصص رافقتنا منذ طفولتنا؟ بيرو في مقدمته للقصص يقول شيئاً يحدّد ماهو العجيب. يتحدّث عن الجنيّات فيقول لنا إن الجنيات يمكنها أن تطلق من أفواهها جواهر حين يكون مزاجها رائقاً، كما تطلق زواحف وحيّات وأفاعي وضفادع لما تغضب. ولا ينبغي أن ننسى أن أشهر جنيّة بين جنيات العصور الوسطى، وصلت إلى بيرو والتقطها، هي الجنيّة ميلوسينا (وما أجمل هذا الاسم!)، وقد كانت مسخاً كريهاً له رأس امرأة وجسم أفعى، ولكنّها تشكّل جانباً مما هو عجيب. بيّرو يقص علينا في قصة "عقلة الإصبع"، قصة رهيبة مخيفة. فبدلاً من أن يذبح الغول فيها الإخوة السبعة الذين التجؤوا إلى البيت، ذبح بهدوء بناته السبع خطأ ثم غرق في النوم. هذا المشهد المخيف المثير للرعب يشكل جانباً من الأمور العجيبة، مثله مثل أفعال الزنى بين المحارم كما نشاهدها في قصص بيرو أيضاً.

إذاً يجب أن نضع تعريفاً للعجيب لا يضم هذه الفكرة بأن العجيب هو المستحسن لأنه جميل. بل القبيح، أو المشوّه أو الرهيب يمكنه أن يكون أيضاً (عجيباً). كل ماهو غريب، غير مألوف، عجيب.

إني أتحدث عن الواقع العجيب حين أشير إلى بعض الوقائع في أمريكة، إلى بعض خصائص الطبيعة، إلى بعض العناصر التي غذّت أعمالي. لقد حدّدت في مقدمة الطبعة الأولى لكتابي "مملكة هذا العالم"، تصوري عن الواقع العجيب. لكن أشخاصاً كثراً يقولون لي أحياناً:"لكن، هناك شيء يدعى الواقعية السحرية. ما الفرق بين هذه الواقعية السحرية والواقع العجيب؟ وإذا شئت ما الفرق بين السريالية والواقع العجيب؟!"، يمكنني شرح ذلك بسهولة. مصطلح الواقعية السحرية نحته في حوالي عام 1924 أو 1925 ناقد فنّي ألماني يدعى فرانز روث Franz Roth في كتاب منشور في "مجلة الغرب"، وعنوانه "الواقعية السحرية". في الواقع، ما سماه فرانز روث واقعية سحرية، هو ببساطة رسم تعبيري. لكنه اختار من ظواهر الرسم التعبيرية تلك البعيدة عن كل غاية سياسية مُحدّدة. يجب ألا ننسى أن مَيْلاً فنياً سُمّي التعبيرية انبثق في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى، في عصر من البؤس والصعوبات والمآسي، في عصر من الإفلاس العام والفوضى. إحدى التمثيليات التعبيرية كانت مسرحية برتولت بريخت Bertolt Brecht الأولى: بعل لكننا نجد هنا صراعاً، نجد سخرية وغاية اجتماعية. كما نجد هذه الغاية في مسرحية كارل كابيك Karel Capek الذي ابتكر شخصية الروبوت. كذلك يوجد قصد اجتماعي في مسرح جورج كايسر Gorg Kaiser حيث الشخوص تُسمّى: رجل أول، رجل ثان؛ سيدة أولى تلبس الأسود، السيدة الخضراء، السيدة الحمراء. أو مسرحية كابيك ذات: الروبوت1، الروبوت2، الروبوت3. أعني شخوصاً غير "مشخصنة"، خلقت جواً معيناً من النقد، من السياسة، عارضة أفكاراً ثورية إلى هذا الحد أو ذاك. الخ....

فرانزروث لم يكن كذلك: ماكان يدعوه هذا الأخير واقعية سحرية، كان ببساطة، رسماً تتآلف فيه أشكال واقعية بصورة لا تتطابق والواقع اليومي. على صفحة غلاف الكتاب تظهر لوحة مشهورة لأدوانيرو روسو Aduanero Rousseau، نرى فيها عربياً نائماً في الصحراء باطمئنان، إلى جانب مندلين وأسد يطلّ وقمر في الخلفية. كل ذلك واقعية سحرية لأنها صورة لا تُصدّق ومستحيلة. لكنها في النهاية تقف عند هذا الحد. رسام كان يعجب به فرانز إعجاباً كبيراً، ويصنّفه ضمن دائرة الواقعية السحرية، وهو الرسام بالتوس Balthus الذي كان يرسم شوارع واقعية تماماً خالية من كل صفة شعرية ومن كل أهمية. فيها بيوت لاشيء يُميّز فيها، وسطوح صغيرة وجدران بيض. وسط هذه الشوارع الخالية من كل تعبير وملمح خاص دون أي شيء يُذكّر بالانطباعية، نجد أشخاصاً غامضين يتلاقون دون أن يتبادلوا كلمة واحدة؛ أو غارقين في شؤون مختلفة دون ارتباط فيما بينهم. هو تمثيل لشارع غاص بالناس، لكنه شارع مقفر لانعدام التواصل بين كائناته. كذلك كان فرانز روث يعدّ مارك شاغال M.Chagall ممثّلاً للواقعية السحرية. إذ نرى عند هذا الأخير أبقاراً محلّقة في السماء، وحميراً فوق سطوح البيوت وأشخاصاً تتدلّى رؤوسهم إلى تحت، وموسيقيين في السحب، يعني عناصر من الواقع موضوعة في جوٍّ حالم، جو من عالم المنامات.

أما السريالية، فكانت ترى –وبريتون قال ذلك في بيانه– أن كل ماهو عجيب جميل؛ العجيب

وحده جميل. بيد أنها كانت تلاحق العجيب من خلال الكتب، من خلال الأشياء المُسبقة الصنع، لكن، علينا أن نتذكّر أيضاً أن بريتون، مثله مثل بيرو، لما كان يتحدّث عن العجيب، لم يكن يعدّه كذلك لأنه جميل، وإنما لأنّه غريب. فهو حين ذكر كلاسيكي السريالية في بيانه، بدأ بكتاب سوداويّ تماماً، كتاب "ليالي" يونغ، ثم سويت Swift، وهو من أشد كتاب القرن 18 في إنكلترا قسوة ورعباً، خاصة في ذلك الحدث المشهور عن محل جزارة يبيع لحم أطفال؛ يحدثنا عن إدغار بو Edgar Poe الذي لم يكن ساراً دائماً، وإنما على العكس من ذلك، كان سوداوي المزاج ومتشائماً جداً، أحياناً يحدثنا عن بودلير الذي غنّى الجِيَف، كما غنى النساء؛ غنى العنف كما غنى دعوةً إلى السفر والبحر العظيم.وأخيراً، يذكر جاري Zarry وهو إشكاليّ بشكل قاس؛ ثم روسل وآخرين.

وإذا كانت السريالية تتتبّع العجيب؛ فيجب القول إنها نادرة ما كانت تبحث عنه في الواقع. لاشك أن السرياليين عرفوا أن يروا لأول مرة القوة الشعرية لواجهة محل؛ القوة الشعرية للوحة إعلان شعبية، أو ملصق إعلاني، أو صورة شخصية أو معرض. لكن كل ذلك، كان عجيباً مُصنّعاً بتصميم سابق. وكأني بالرسام يقف أمام لوح ويقول: "سأرسم لوحة بعناصر غريبة تخلق انطباعاً عجيباً". الرسم السريالي، كما رأيتم وعلمتم، رسم ناجح بشكل عجيب.لا أحد يشك في ذلك. لكنه رسم كل مافيه مُصمّم ومحسوب لخلق شعور بالتفرّد. وسأسوق مثالاً نموذجياً هو ساعات سلبادور دالي S.dali الرخوة. هذه الساعات المثنيّة على حافّة سطح كأنها أشياء ليّنة. أو تلك اللوحة الأخرى لرسام سريالي يظهر فيها دَرَج تافه للغاية، ذو أبواب مفتوحة على ممّر. في هذا الدرج عنصر واحد غريب. إنه زائر. نعم: إنه أفعى تصعد الدرجات بهدوء. إلى أين تسعى؟. ما الهدف منها؟ لا نعلم شيئاً إنه سرّ.سر مُختلق.

الواقع العجيب الذي أنافح عنه، هو واقعنا نحن. هو ما نعثر عليه في حالته الخام، كامناً حاضراً حضوراً كلياً في كل أرجاء أمريكة اللاتينية. هنا، الغريب، وغير المألوف يومي، وكان يومياً دائماً. قصص الفروسية كتبت في أوروبا، لكنها عيشت في أمريكا. حقاً، إن كانت مغامرات آماديس ده غولا Amadis de Cjaula كُتبت في أوروبا، فإن بريال ديّاث ديل كاستيّو Brial Dias del Castillo قدّم لنا في "تاريخ غزو إسبانيا الجديدة" أول كتاب عن الفروسية الحقيقية. ويجب علينا ألا ننسى أبداً أن الغزاة رأوا بوضوح مظهر الواقع العجيب في أشياء أمريكة. وسأورد حالاً جملة بريال دياث لما تأمّل مدينة المكسيك أول مرة وصاح وسط صفحة من النثر الباروكي الخالص:"وقفنا جميعاً مشدوهين، وقلنا إن هذه الأراضي والمعابد والبحيرات تشبه أشغال السحر التي تحدث عنها آماديس". هنا نجد رجل أوروبا في احتكاك مع واقع أمريكة العجيب. وكيف لا يكون واقع أمريكة عجيباً إذا أدركنا بعض العوامل الهامة للغاية، التي لابد من ذكرها!! غزو المكسيك تمّ عام 1521. فرنسوا الأول كان يحكم فرنسة آنذاك. أتعلمون يا سادة، كم كانت مساحة باريس العمرانية أثناء حكم فرانسوا المذكور؟ ثلاثة عشر كيلو متراً مربعاً. يقول لنا أطلس العالم لغارينيه Cjarnier عام 1889 إن مساحة مدريد العمرانية كانت يومئذٍ عشرين كم2، ومساحة باريس 80كم2. لكن، حين ألقى بريال دياث ديل كاستيو نظرة بانورامية أول مرة على تينو- تشتيتلان. Tenochtitlan عاصمة المكسيك، عاصمة امبراطورية موكتيسوما Moctezuma كانت مساحتها العمرانية مائة كم2، في حين كانت مساحة باريس ثلاثة عشر كيلو متراً. وقف الغزاة مشدوهين، حائرين، ووجدوا أنفسهم إزاء مشكلة

سنواجهها نحن –كتاب أمريكة– قروناً طويلة بعد ذلك.

والمشكلة هي كانت، مشكلة البحث عن مفردات لترجمة ذلك كله. أنا أجد شيئاً من الدراما والمأساة الجميلة، في جملة كتبها هرنان كورتيس Hernan Cortes في "رسائل الارتباط" الموجّهة إلى الامبراطور كارلوس الخامس. فبعد أن قصّ عليه ما رآه في المكسيك، يعترف بأن لغته الإسبانية تضيق عن حصر كل هذه الأشياء الجديدة ويقول لمليكه:"وإذْ كنت عاجزاً عن تسمية هذه الأشياء، فأنا لا أذكرها". ويقول عن الثقافة المحلية:"لا يوجد لسان بشري يستطيع أن يبيّن عظمتها وخصائصها". إذاً، لفهم هذا العالم الجديد وشرحه، تعوز المرء مفردات جديدة، لكن، فوق كل شيء رؤية جديدة، لأنّه من دون الأولى لانجاح للأخرى.

عالمنا باروكي بهندسته المعمارية –(وهذا لا يحتاج إلى البرهان) تجد ذلك بوعورة طبيعته، وتعقيد نباتاته. وبتنوّع كل مايحيط بنا؛ باندفاع ظواهره التي لا زلنا نخضع لها. أذكر رسالة لغوتِه كتبها في شيخوخته إلى أحد أصدقائه واصفاً له المكان الذي كان يفكّر أن يشيد فيه بيتاً قرب ويمار، فيقول: "ما أسعد العيش في هذا البلد حيث أخضعت الطبيعة إلى الأبد!". ماكان بمستطاعه كتابة شيء من هذا في أمريكة، لأن طبيعتنا لا تزال خارج السيطرة عليها؛ وكذلك تاريخنا، تاريخ الواقع العجيب والغريب في أ مريكة الذي يتجلّى في وقائع سأسردها سريعاً جداً: ملك هاييتي، هنري كريستوف، كان طبّاخاً قبل أن يصبح إمبراطوراً على الجزيرة؛ وحسب ذات يوم أن نابليون سيغزو جزيرته؛ فبنى قلعة أسطورية يستطيع مقاومة الحصار منها مدة عشر سنوات، تسعه هو وأنصاره ووزراؤه وجنوده؛ وخزن بضائع وأغذية يستطيع الصمود بها عشر سنين كأنه بلد مستقل. (أتحدث عن قلعة لافريير Laferriere). وأمر بجبل الإسمنت بدماء مئات من الثيران ليكون للقلعة جدران تصمد أمام هجوم رجال أوروبا. هذا هو العجيب ثورة ماكندال Mackandal جعلت آلافاً وآلافاً من عبيد هاييتي يعتقدون أن هذا الرجل يمتلك قدرات على التحوّل خارقة.

يستطيع أن يتحول إلى طائر أو حصان، إلى فراشة أو حشرة، إلى أي شيء يشاء. فأثار بذلك أولى الثورات الحقيقية في العالم الجديد. ثم من لا يعرف عربة بينيتو خواريثBenito zuarez السوداء الصغيرة؟ لقد حمل خواريث أمة المكسيك على عجلاتها الأربع عبر طرقات البلد، دون مكتب ودون مكان يكتب فيه؛ دون قصور ودون راحة. ومن سطح تلك العربة تمكن من أن يغلب أقوى ثلاث إمبرياليات في ذلك العصر. خواناً آثوردوي Guana Azurdug، مقاتلة العصابات العجيبة، ورائدة حرب استقلالنا، استولت ذات يوم على إحدى المدن لتسترد رأس رجلها المحبوب المعروض على رأس رمح في الساحة العامة. وكانت أنجبت منه ولدين خبّأتهما في أحد الكهوف. واذكروا أن أوغست كونت A.conte مؤسس الوضعيّة أقيمت له معابد في البرازيل يُعبد فيها. وإذا كان إميل روسو لم ينجح في تأسيس مدرسة في أوروبا، فإن سيمون رودريغيث أسس في تشوكيا chuquisaca مدرسة تقوم على مبادئ الكتاب المشهور. يعني أنه حقّق في أمريكة مالم يحققه الأوروبيون المُعجبون بروسو. لا أنسى ذات ليلة، لما عثرت في أحد شوارع بارلو بينتو Barlovento بشاعر شعبي يدعى لاديسلا ومونتيرولا Ladiolao Monterola؛ فطلبت إليه شيئاً من نظمه، فأنشدني مقطوعات ألّفها حول نشيد رولان، أي قصة شارلمان ونبلاء فرنسة. وأخيراً، لدينا أشخاص من الصف الثاني أعظم

وأهمّ ملؤوا تاريخنا في القرن التاسع عشر، أشخاص يخلّفون وراءهم بعيداً جداً ملوكاً إيكوسيين صغاراً من طراز ماكبث. لدينا ديكتاتور أمريكي لاتيني بدأ بداية لامعة في منتصف القرن الماضي. لكنه أصيب بهاجس الخوف من الخيانة ومن الملاحقة، فراح يتخلّص بشكل منهجي من أخلص وزرائه، وخيرة جنرالاته؛ ومن أقاربه وإخوته وأخواته، ومن أمّه ذاتها إلى أن أفضى به الحال إلى عزلة كاملة مقيماً فوق ذروة جبل يحيط به جيش من المجانين والعجائز والأطفال. هذه قصة، في رأيي، أغرب من قصة ماكبث. أخيراً، في هذه القارة متآمرون أخطر من بعض المتآمرين في الروايات مثل أبيرانيتا لبيو[16]باروخا Pio Baraja، ولا تزال سيرتهم تنتظر من يكتبها. فإذا كان واجبنا أن نكشف عن هذا العالم، فعلينا أن نبين ونفسر هذه الأمور الخاصة بنا. وهي أمور تتجلى كأشياء جديدة أمام أعيننا، ولا محيص لنا عن وصفها. إن وصف عالم باروكي لابد من أن يكون بالضرورة باروكياً، أعني معرفة ماذا يجمع هذه الأشياء بالفن الباروكي وكيف. أمام شجرة الحياة في (أو–آكاسكا) لا يمكنني أن أقوم بوصف من طراز كلاسيكي أو أكاديمي. عليّ أن أبلغ بكلماتي باروكية موازية لباروكية المنطقة المدارية المعتدلة. وسنرى أن هذا الأمر يقودنا منطقياً إلى باروكية انبثقت في أدبنا بشكل تلقائي. فالموديرنيسم[17] Madernismo المدرسة الحداثية الشعرية التي كانت أول مدرسة أدبية كبرى عرضناها على العالم، غيّرت مسار الشعر الإسباني في شبه الجزيرة الإيبرية، وطبعت بطابع عميق أعمال/ديل بايّه إنكلان Del Valle Inclan. وأي شيء هو الموديرنيسم، لاسيما في مراحله الأولى، إن لم يكن شعراً باروكياً إلى المدى الأقصى؟ إنها المرحلة الأولى من حياة داريّو[18] Ruben Dario الشعرية. وهناك باروكية بلغت المجال وتجاوزت المدى في شعر مثل شعر هيريرا Herrera وريسيغ Reissig. وإذا كان خوسه مارتي صريحاً جداً وبليغاً وواضحاً في خطبه السياسية، فإنه لم يكن كذلك حين يُطلق لقلمه العنان ويكتب على هواه، كما في دراسته المختارة التي كتبها في ذكرى شارل داروين. فيها يعرض بدعة عجباً من النثر الباروكي.بحثه الأساسي، أمريكة بلدنا، حيث تتحدد جميع مشاكل أمريكة في صفحات قليلة، مثال مدهش للأسلوب الباروكي. كذلك روائيونا العظام، روائيو جيلي الذين قرأتموهم، مستمرون في التيار الباروكي. رواية "الدوار"، كيف يمكن أن تكتب بطريقة أخرى، إذا كانت الغابة نفسها باروكية؟ أينبغي لي أن أذكركم أيضاً، أن رواية "كانايما" لرُومُيلو غاييغوس Romulo Cjallegos باروكية؟ هناك، مثلاً وصف للماء في كانايما، ماء جارٍ يقفز من شلال إلى شلال، ويبدل أحواضاً، ويثب ويعود ويتشابك. هناك صفحة فنية يتحدث فيها عن

(16) بطل سلسلة طويلة من روايات باروخا (1873-1956) حول حرب الاستقلال والحرب الأهلية في القرن الماضي. يركز المؤلف على جانب التآمر والمغامرة في الحرب. (المترجم).

(17) حركة تجديدية في الشعر الإسباني خاصة، وكانت أساساً لكل تطور لاحق. بدأت على يدي الشاعر النيغاراغوي روبين داريّو أواخر القرن الماضي. عُنيت بأناقة اللفظ، والخيال والمواضيع الأسطورية، والبعد عن كل ماهو عادي واقعي. من روادها في إسبانيا: خوان رامون خيمينيث -وبايه إنكلان- ومانويل ما تشادو. (المترجم).

(18) روبيّن داريّو: (1867-1916)، ولد في نيكاراغوا. رائد حركة الموديرنيسم التجديدية في الشعر الإسباني. أوجد لغة شعرية متميزة، وجدد في بحور الشعر، وعُني عناية فائقة بالموسيقى والإيقاع والصور. جنح في مواضيعه إلى عالم من الرؤى والتاريخ وماهو غريب غير مألوف. له 3 دواوين شعرية: "الأزرق"، "أغاني الحياة والأمل". (المترجم).

أنابيب تتحرك، عن ماء هو في صيرورة دائمة وغضب مقيم، في انطلاقة دائبة واندفاع مخيف. هي صفحة من أنصع الصفحات الباروكية التي خطتها ريشة الروائي الفنزويلي الكبير. قارنوا، ياسادة، ماء غاييغوس بالماء الذي يصفه لنا بول فاليري Paul Valery في "المقبرة البحرية": إنه ماء هادئ لا نبوة فيه ولا غضب. ماء خاضع، أما غاييغوس، فهو باروكي إزاء ما يراه، كانايما أشد رواياته باروكية، في نظري، لأنه يحاول أن يعبر فيها عن عالم باروكي. أستورياس Asturias هو بشكل ما، صلة وصل بين جيل غاييغوس، وجيلي لأنها تمتد من الثلاثينات حتى الخمسينات تقريباً. تأثير البوبول بوه على أستورياس علامة دامغة. وكذلك كتب شيلام بالام، وكتاب كاتشيكيليس: أي كل الميثيولو–جية الضخمة، وكل نظرية الكون للقارة الجديدة، أوحت لأسترياس بالصور التي نجدها في نثره.

الباروكية التي تعرفونها، رواية أمريكة اللاتينية المعاصرة التي صارت تسمى "الرواية الجديدة"، أو كما يسميها البعض:"بوم Boam (رائجة)، و"البوم" ليس شيئاً محدداً، ولا يحدد شيئاً، يعود الفضل فيها إلى جيل من الروائيين المعاصرين الذين مازالوا يكتبون أعمالاً تترجم بشكل باروكي مطلق، الواقع الأمريكي: سواء في المدينة، أم في الغابة أم في الريف.

أما بالنسبة للواقع العجيب، فما علينا إلا أن نمدّ أيدينا كيما نبلغه، تاريخنا المعاصر يقدم لنا كل يوم أحداثاً تخرج عن المألوف. انظروا إلى حادثة واحدة، هي أن الثورة الاشتراكية الأولى في القارة حدثت في بلد موقعه سيءّ لانتشارها –أعني الموقع الجغرافي– هي في ذاتها حدث غريب على التاريخ المعاصر؛ حدث يضاف إلى أحداث أخرى ذات نتائج رائعة، حدثت لفخرنا، في تاريخ أمريكة منذ الغزو حتى اليوم. لكننا. إزاء الوقائع الغريبة المقبلة لهذا العالم، لهذا الواقع العجيب لا ينبغي لنا أن نقول كما قال هرنان كورتيس لملكه:"وإذْ كنت عاجزاً عن تسمية هذه الأشياء، فأنا لا أذكرها". نحن، اليوم، نعرف أسماء الأشياء وأشكالها والمادّة التي نسجت منها. نعرف أين هم أعداء الداخل والخارج. لقد صغنا لغة صالحة للتعبير عن واقعنا. والحدث الذي يسعى للقائنا سيجد فينا –نحن روائيي أمريكة– شهوداً ومؤرخين. ومعبرين عن واقعنا، واقع أمريكة اللاتينية الكبير. لأجل ذلك أعددنا عدتنا، ولأجله درسنا كلاسيكيينا ومؤلفينا وتاريخنا. ولقد بحثنا عن نضجنا فوجدناه بغية التعبير عن زمن أمريكة. وسنكون كلاسيكيي عالم باروكي ضخم مازال يحتفظ لنا وللعالم بأشد المفاجآت غرابة.

❑❑❑

(عَــدَدٌ مِنْ آكابِــر شُـــعَراءِ إيــــرَاَن)

■ الدكتور: علوي مقدّم ■
أستاذ اللغة الفارسية وآدابها بجامعة الفردوسي "مشهد" إيران

1- الفردوسي، واحدٌ من أكابر شعراء الفرس على الإطلاق- وَ هُوَ ناظم الشاهنامة الملحمة القوميّة الخالدة للإيرانيين.

كُنيةُ الشاعر، أبو القاسم وتخلُّصه الشِعْرِي الفردوسي، والطوسي نسبةٌ إلى بلدة طوس؛ إذ أنّه وُلِدَ في قرية "باز" مِنْ نواحي طابران مِن توابع طُوس، إحدى مُدُن خراسان.

عن طريق روايات كتاب التراجم أو شعر الشاعر يمكن القول بأنّه وُلد بعد عام 320 هـ بقليل وعلى أرجح الأقوال 323هـ = 935م وتوفّي بين عامي 411- 416هـ 1020م /1025م[19].

بالنظر إلى بعض أشعار "الشاهنامة" كان الفردوسي في الجزء الأوّل من حياته دهقاناً مِن دهاقين طوس وحياته تمضي في سُهُولة ويُسرٍ وأنّه يمتلك أرضاً يزرعها وحديقة يجلس فيها مَعَ أصدقائه ويقرضون الشِعْرَ.

لكنّ هذا اليُسر لَم يَدُمْ طويلاً وأدركته الحاجة والشيخوخة؛ إذ أنّه احتمل كثيراً من التعب في ثلاثين سنة لأن يُحيي اللغةَ الفارسيّة .

***

وعلى الرغم من أنّ شاهنامة الفردوسي تعدّ في المقام الأوّل أثراً ملحمياً إلاّ أنّها مليئةٌ بالنصائح والمواعظ التي يوردها في ختام سير الملوكُ الأبطال أو عند الحديث عَنْ وَفَياتهم أوْ مَعاركهم.

ومِن هذا النوع يوجد كثيراً في القسم الخاصّ بتاريخ الساسانيين.

ومِن أهمّ نصائح بُرزجمهِر ومَجالسه مَعَ أنُوشِرُوانَ.

وعلى الأصول، موضوع الحِكَم والمواعظ، من موضوعات الشعر الفارسي الذي نال اهتماماً كبيراً من الشعراء الفُرس ويُعرَف شعرُ الحِكَم والمواعظ عند البعض بالشعر الأخلاقي ويطلق عليه

(19) انظر في : تاريخ أدبيّات، للدكتور رضا زاده شفق ص79و80

آخرون اسم شعر التعليمي وكان اصطلاح الشعر التعليمي قديماً على نوع معيّن من الأشعار التي تتناول المسائل الخاصّة بالتعليم، مثل ألفيّة ابن مالك في النحو، غير أنّ هذا الاصطلاح اتّسع مفهومه في مَا بَعْد و يتناول القضايا التي تتعلّق بالحياة عامّة مِن سلوك وأسلوب للحياة وطرق التعامل بين الناس كالدعوة إلى تهذيب الأخلاق واكتساب الأخلاق الحميدة والنهي عن الأخلاق الذميمة.

وَقَدْ أَوْرَدَ الفردوسي في ملحمته بالإضافة إلى حَديثه عن القتال، نصائح ومواعظ. ولم يكن عمله على طريقةٍ واحدةٍ بَلْ متنوّعٌ، إلاّ أنّه نظمها على وزن واحد وشكلٍ واحدٍ. يعنى كُلّ الشاهنامة مِن البحر المتقارب وفي شكل المثنوي.

موضوع الشاهنامة هو التاريخ القديم مُنْذُ بدايةِ الحَضارة الإيرانيّة القديمة إلى سقوطها. وهذه الفترة على طولها تنقسم إلى ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى: العهد الأُسْطوري. المرحلة الثانية: العهد الملْحَمي أو البطولي فالملحمةُ شِعْرٌ يَصِفُ الأَعْمالَ البطوليّة والخارقة للعادة التي توجب الفخر.

المرحلة الثالثة. من مراحل الشاهنامة هي المرحلة التاريخيّة. والحقيقة أنّ مُعْظَمَ نصائح الفردوسي ومواعظه الأخلاقيّة ومفاهيم الإنسانية ترد في هذا الجزء مِن الشاهنامة.

وعلى هذا يقول "نُلْدكِه" أنَّ الشاهنامة مَلْحمةٌ لا نظيرَ لَها عند أمّةٍ أُخرى.

3- سعدي الشيرازي

وُلِدَ سعدي في أوائل القرن السابع الهجري في شيراز. وهو يُعَدُّ مِنْ أَبْرز الشَّعراء وَالكُتّاب الذين أَسْهَمُوا في رَفْعِ شأن الأدب الفارسي. فقد استطاع بعبقريّته الفياضّة وبروحه التي تزخر بمشاعر التعاطف مَعَ بني الإنسانِ. فتميزّتْ أشعارُهُ وكتاباتُهُ بالطابع الأخلاقي واتّسمتْ بالصِبْغةِ الإنسانيّة التي لا تعرف التفرقة بين جنس وجنس أوْ دين وَ دينٍ أو طائفةٍ وطائفةٍ ولهذا كان تأثير السعدي من الناحيتين: الأدبيّة والأخلاقيّة :

الناس كالأعضاء في التساند
لِخَلْقهم مِن كُنْهِ طينٍ واحدٍ
إذا اشتكى عضوٌ تداعى للِسهر
بقيّة الأعضاء حتى يستقّر
إن لم تغم لِمُصابِ الناسِ
فَلستَ إنساناً بذا القياس (1)

ويمكن أن يقال أن السَعْدي قد اقتبس هذه الأشعار من الحديث النبوي. حيث قال"ص":

الناس في توادّهم وتراحمهم وتعاطفهم كمثل جَسَدٍ إذا اشتكى مِنْهُ عُضْوٌ تداعى له سائرَ الأعضاءِ بالسَهَرِ وَالحُمَّى ولهذا عرف السعدي من كِبار الشعراء الإيرانيّين، ورائد للشعر التعليمي الأخلاقي. لقد نَشَأ سعدي وتربّى في بيئة علميّة فقد عرفت أُسرته في شيراز باشتغالها بالعلوم الدِينيّة وبَدَأ سعدي دراسته في شيرازُ ثمّ انتقل إلى بَغْدادَ لاستكمال دراستِه. وهناك التحق بالمدرسة النظاميّة وقد كانت بغدادُ في ذلك الوقت، دار العلم: حَضَر فيها دروس أساتذتها كالشيخ شهاب الدين وهو من كِبار رجال الصوفية وأبي الفرح بن الجوزي وأمثالهما.

كانت روح سعدي في شبابه باحثاً عن المعرفة، فآثر التنقل والرّحال وأخذ ينتقل بين رُبُوع العالَم الإسلامي، واستمرّتْ فترة ترحالِه هذه نحو أربعين سنةً وتجوّل خلالها أَنحاء العراق والشام والجزيرة العربيّة ومصر وشمال أفريقيا وتركستان والهند وأقام في المُدُن والصحاري، وبعد هذا السفر الطويل، عاد الشيخ إلى موطنه شيراز، مزوّداً بالخُبرة، مُمتلئ النفس بالأفكار الناضجة والعقائد العميقة.

كان سعدي في تجواله هذا يحرص على المعرفة المباشرة. ولقد بَدَأ حياتُه الطويلة في آفاق العالم المتحضّر آنذاك حولي سنةَ 622 هـ.

وجاءَ سعدي من أسفاره الطويلة لكي يستقَرّ في مِسقط رأسه شيراز عاصمة إقليم فارس، الذي كان هادِئاً وتوّفر الجوّ الملائم لِلكتابة والتأليف أمام سعدي في شيراز وفي سنة 654هـ نظم كتابَ "بُوستان" وفي سنة 656هـ أَلَّفَ كتابه النَّثري الرائع "كلستان" الذي يشمل على قصصٍ منثورةٍ. ويمكن لنا أن نعتبر أنّ كلستان كتابٌ تَرْبَويّ تعليمي، فالهدف من معظم الحكايات والأمثال الواردة فيه هو تأدّبُ النفس وتهذيبها وتربيتها. وينتظم في كلستان "رَوْضَةُ الوَرْد" القصص والأمثلة والحِكَم والنصائح الأخلاقيّة والاجتماعيّة في عبارات لطيفة متينة مثلاً في الباب الثامن في آداب الصحبة يقول: جمع المال لأجل راحةِ العُمر وليس العمر لأجل جمع المال.

وأيضاً يقول: العلم لأجل تقويةِ الدين لا للتعيّش في الدنيا.

وأيضاً يقول: العالِمُ بلا تقوى كأعمى يحمل السِراجَ.

وأيضاً يقول: المملكة من العقلاء تكتسب الجمالَ ومِن الاتقياء تتحلّى بالكمال.

وللسعدي علاوةً على كتابيه: "كلستان"، "وبوستان" آثارٌ من الشعر والنثر.

يعني في الحقيقة سِتّ رسائل نثريّة وقصائد فارسية وعربيّة ومقطعات وترجيعات وثلاث مجموعات من الغزليّات العرفانيّة هي: الطيبّات والبدائع والخواتيم بالإضافة إلى الغزليّات القديمة والهزليات ومقطعّات شعريّة ورباعيات ومفردات.

وقد جمعت كلّها في كتاب واحد يُعْرف بالكليات.

أمّا غزليات السعدي فيمكن أن نقول: فقد تضمنّت أبدع الإحساسات في روح الصوفية.

وقد بلغت شهرةُ السعدي أطرافَ العالم ونقلت آثاره في النثر والنظم إلى جميع اللغات الحيّة

وكانت محل إعجاب الأمم وتقديرها.

واختار سعدي في أواخر أيّامه العُزْلةَ عن الناس حتّى ماتَ في سنة 691هـ في مسقط رأسه شيراز ودُفن بها.

3- مــولاي:

يُلقَّبُ بجلال الدين ويشتهر بمولوي وهو أكبر الشعراء الصوفية على الإطلاق في الشعر الفارسي وأمّا نسبه أنّه ينتمي من ناحية أبيه إلى أبي بكر الصديّق "رضي الله عنه" ومن ناحية أمّه إلى أُسْرةِ "خوارزمشاه".

وُلِد جلال الدين في مدينة بلخ سنة [604هـ = 1207م] وَرَحل من طفولته إلى بلاد الروم مَعَ والده محمد بن الحسين الخطيب المعروف ببهاء الدين ولد.

وفي طريقه إلى بغداد مَرَّ بنيسابور فَجاءَ الشيخ فريد الدين العطّار للقائه وأهدى كتابَ "أسرارنا من" قائلاً:

إنّ وَلَدَك هذا سرعان يَضْرِم النارَ في المحترقين في العالم. (2)

بعد قضاء فريضة الحجّ والإقامة في بعض البلاد استقر في "قُوْنيَة" وظلّ بها عشر سنوات يقوم بوعظ الناس وارشادهم حتّى تُوفّيَ في قونية سنة 628هـ
ودفن بها.

وقد تَتَلْمَذَ جلال الدين على أبيه وبعد وفاته رحل إلى حلب حيث تزوّد بحظ وافر من علوم التنزيل وقصد بعد ذلك دمشق فأقام بها أربع سنوات، ثمّ عاد إلى قونية واشتغل بالفتوى والتدريس وبلغ مريدوه بالقرب من أربعمائة مريد وذاع صيتُه في كلّ مكان.

التقى جلال الدين بعد ذلك بشمس الدين التبريزي وكان هذا اللقاء نُقطةَ التحّول في حياته إذا انقطع بعده عَنْ أصحابه وتلاميذه وتحوّل من عالم فقيه إلى متصوّف غارق في روحانيّة الحُبّ الالهي وظل□ة جلال الدين المولوي متمسكاً بطريقته التي عرفت بالمولويّة وكان ثابتاً بهذه الطريقة إلى أنْ توفّى في قونية سنة 672هـ = 1273م.

ودفن إلى جوار أبيه في قونية. (3)

وقد ترك جلال الدين آثاراً منظومة هي:

1- الديوان ويشمل على الغزليات والقصائد والمقطعات الفارسية والعربيّة والترجيعات والرباعيات.

2- المثنوى [المعروف بالمثنوى المعنوي] ويقع في ستّة أجزاء ويشتمل على حوالي 26000 بيت.

وقد نظم مثنوى جلال الدين على وزن الرمل المسدسّ المحذوف وتتكرّر تفعلية: [= فاعلاتن] ستّ مرّات في كلّ بيت مِن الأبيات.

وذكر فيه كثيراً من المسائل الصوفيّة والدينيّة والأخلاقيّة. واستخدم في شرحها وتوضيحها

الآياتِ القرآنيّة والأحاديث النبويّة.

وفي الواقع "مثنوي" يتضمّن عدداً من الحكايات المتداولة تتعلّق بمختلف الموضوعات والأغراضَ.

أمّا آثاره المنثورةِ فهي: كتاب "فيه مافيه" و "مجالس سبعة" و "مَكاتيب" (4).

1- كتاب "فيه مافيه" كتاب أحاديث مولانا ألقاها على مريديه ومستمعيه كانت موشّحة بالآيات والأحاديث.

وتسجيل الأحاديث كان تقليداً متّبعاً عند الصوفيّة كما أنّ "معارف" سلطان العلماء و "مقالات" السيد برهان الدين محقّق الترمذي و "مقالات" شمس الدين التبريزي هكذا.

وقد دَوِنَ هذا الكتاب كاملاً بعد وفاة مولانا ولهذا لايمكن أن يكون جلال الدين هو الذي أطلقَ هذا الاسم.

3- المجالس السبعة: وهي عبارة عن سبعة مجالس من مواعظ جلال الدين ألقاها من فوق المِنْبر وهي أشبه بخُطَب الجمعة يبدأ باسم الله وثُمَّ حمد الله وبعد بالصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وعلى خلفاء الراشدين.

وبعد هذه المناجاة يبدأ المجلس بحديث من أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام.

ومن ثم يأخذ في شرحه ويورد بعض الأبيات الشعريّة عربيّة وفارسيّة ثم يذكر بعض الآيات القرآنية ويفسّرها ذاكراً بعض القصص في ثنايا كلامه.

3- "مكاتيب" تحتوي على خمس وأربعين ومائة رسالة، كتبها جلال الدين لأصدقائه ومريديه ومعاصريه وفيها النُصْح والإرشاد إليهم.

وقد كتب مُعْظم هذه الرسائل "مُعين الدين بروانه".

4- حافظ الشيرازي:

هو شاعر القرن الثامن الهجري، ولد في شيراز عاصمة إقليم فارس الذي يقع إلى الجنوب الغربي من إيران.

مِن كِبار الشعراء في الأدب الفارسي ومن أَبرعهم في نظم الغزل.

وقد ساعده حفظه للقرآن الكريم على إجادة اللغة العربيّة والاطلاّع على أمهات الكتب العربية ويقال أنّه كان من المواظبين على دروس شيخ قوام الدين عبد الله [مُتوفّى 772ه].

كانت شيراز أيّام حافظ تَمُوج بالفتن وَ الاضطرابات السياسيّة.

فقد كانت تحكمّها أسرة آل المظّفر، امتاز بعض هذه الأسرة بعدالة وخلّو من التعصّب.

ترك حافظ ديواناً يضمّ نحو أربعة آلاف بيت من الشعر ويشمل الديوان على غزليّات وقصائد رباعيّات وقطع وبعض المثنويات، غير أنّ أفضل ما في الديوان هو الغزليّات وهو فنّ برز فيه حافظ

ووصل فيه إلى درجة من الاتقان والذوق لم يبلغها شاعرٌ من شعراء الفُرْس.

بناءاً على هذا يُعَدُّ حافظ أستاذ فنّ الغَزَل في الأدب الفارسي. ويحذّر حافظ في بعض هذه الغزليّات القارئين من النِفاق والرِياء ويشير إلى ضياع الأخلاق وفساد الضمائر. ويمكن القول أن غزلياته ممتزجةٌ بين الغزل البشري والغزل الصوفي بحيث يمكن تفسير الغزل على المَعْنيين.

ومن هُنا ذَهَبَ بعض شُرّاح الغزليّات لا يحبّ أن يؤخذ على معانيها الظاهريّة. كان حافظ مِن أبرز الشعراء وهو نابغة ونادرة العُصُور ولم يكن بهذه العظمة والعلُّو لولا بركة قُربه من القرآن وموانسته بكلام الوَحْي.

❑

❑ المصادر والهوامش:

(1) ترجمة أشعار الفارسي بالعربي، من الأستاذ المرحوم: محمد الفراتي. ورجع إلى كلستان سعدي ترجمة من: محمد الفراتي، /1361 انتشارات جديدة ص238.

(2) تذكرة الشعراء، أمير دولتشاه سمرقندي، طبعة براون، ليدن 1318هـ = 1900م ص193.

(3) لمزيد من المعلومات ارجع: كليّات ديوان شمس تبريزي، تهران 1351هـ.ش، شرح لحال مولوى ص44.

(4) لمعرفة أكثر بآثار منثور جلال الدين انظر في: تاريخ أدبيات "ايران" ج3 ص1206 وأيضاً للحصول على معلوماتٍ أوْفر أنظر: تاريخ أدبيات ايران 1321 هـ.ش ص283 ومابعدها. وأيضاً أنظر: "أحوال وآثار مولانا جلال الدين، تهران 1315 هـ.ش.

❑❑

حول تعريف المصطلحات

بقلم: إدوارد سيبر

■ ترجمه وقدم له: د. فؤاد عبد المطلب■

مقدمة المترجم:

يحمل إدوارد د. سيبر لقب أستاذ فخري للأدب واللغة الفرنسية في جامعة انديانا، وهو عضو مراسل لأكاديمية العلوم والآداب والفنون في مرسيليا. وله أبحاث كثيرة تناولت الأدب الفرنسي خلال القرن الثامن عشر والأدب المقارن وتحاول دراساته إبراز الرأي الفرنسي المعارض للعبودية، وله ترجمات مشروحة لاثنين من الرحالة الفرنسيين المبكرين إلى الولايات المتحدة، وتحرير لمخطوطات هوغوية Huguenot نادرة. وقد اشترك سيبر أيضاً مع هنري ريماك بتحرير أعمال تشارلز مايكل كامبيون. يتطرق سيبر في هذا البحث على نحو مفصل إلى دراسة بعض مشكلات المصطلح التي يصادفها دارسو الأدب المقارن إذا أرادوا الكتابة أو الحديث بصورة واضحة للمختصين أو للقراء بعامة. يشير سيبر إلى معاني المصطلحات التي تتبدل من فترة لأخرى ومن منطقة لأخرى ناصحاً دارسي الأدب المقارن بدراسة المصطلحات في ضوء الخلفية التاريخية لتفسيراتها المتغيرة. يشكل هذا البحث الفصل الثاني من كتاب "الأدب المقارن: المنهج والمنظور" الذي حرره نيوتن ب شتالكنخت وهورست فرنز وظهر عام 1971 وعام 1973 عن جامعة ساثرن الينوي في الولايات المتحدة. ومن الواضح أن البحث كتب بلغة عالية كما احتوى العديد من المصطلحات بالإنكليزية والفرنسية الأمر الذي جعل عملية النقل إلى العربية أمراً صعباً بعض الشيء يتطلب جهداً ووقتاً إضافياً. حاولت جاهداً أن أكون أميناً في نقل النص الأصلي إلى العربية مع ملحق المصطلحات المرفق وأهم الدراسات الصادرة حولها بمختلف اللغات بالإضافة إلى قائمة المراجع والحواشي.

النص:

إن معظم المصطلحات التي نصادفها عادة في التاريخ والنقد الأدبي التقليديين تكون مشروحة على نحو وافٍ في مراجع خاصة إن لم يكن في المعاجم، ومثال ذلك مصطلحا "السخرية المسرحية" dramatic rtony. و"موشح terza rima ولا يعتور هذه المصطلحات حينئذ أية صعوبات خاصة في التفسير. وهناك في الوقت نفسه كثير من المصطلحات التي لا يمكن تعريفها بمثل تلك السهولة، وتكون بسيطة إلى درجة خادعة. ونرى هنا أن نوجه الانتباه إلى هذا الصنف الأكثر تعقيداً عبر بعض الأمثلة والاقتراحات العملية والمراجع.

وقد تتطلب المصطلحات في حالات خاصة دراسة متأنية ولأسباب مختلفة، وبالفعل، فإنه يجب دراسة المصطلحات أحياناً في غير مجال من المجالات التالية وفي آن واحد:

1- *المصطلحات التي يمكن أن تخضع لتغيير في المعنى عبر عصور مختلفة. فالصفة "قوطي" Gothic* - كان لها في القرن السابع عشر معنى ازدرائي يوحي بعبارة "ينتمي إلى عصر القوطيين"، وحملت هذه الصفة عموماً معاني "عتيق" و"غريب" و"همجي" و"قبيح" وحتى "مرعب" (كما في عبارة "جبل قوطي") ولهذه الصفة أيضاً دلالة مماثلة تعبر عن فن العمارة القوطي. وقد استمرت هذه المعاني خلال القرن الثامن عشر: فقد استخدم شينستون، في تلميحه إلى تدخّل الفن بالطبيعة، العبارة التالية "سيحل ليل وقوطية وتشوش وفوضى تامة ومن نوع آخر.وفي عام 1788 جاءت "الموسوعة المنهجية" - Encyclopedie methodique- فقللت من شأن "الصلابة الهمجية" للفنانين القوطيين، ومن شأن عيوب النحت والرسم لديهم، ومن "رفضهم التام للطبيعة". وفي الخامس من كانون الأول عام 1792 تحدثت جريدة مدينة تشارلستون - Charleston (S.C) City Gazette عن "المنعة القوطية في أشكال الفن القوطي الأسمى". ولكن وخلال القرن نفسه، تهذب المصطلح فأصبح يدل "على الشيء الذي لا يمارسه الناس العصريون "أو شيء عتيق الطراز"، وفي نهاية المطاف ارتبط هذا المصطلح بمعنى الحزن والحنين. ويعكس هذا التغيير الاهتمام المتزايد بدراسة العصور القديمة وبما يعرف بالنهضة القوطية حيث قام العديد من الكتاب المعروفين والمتميزين باهتماماتهم بالعصور القديمة أمثال بلير، وآل وارتون، وكينغ، وماثيو لويس، وآن رادكليف، بإثارة إعجاب الجمهور بهذا الأسلوب المعماري القديم والمكروه، وحولوا مفهوم القوطية إلى مظهر مهذب من مظاهر الأدب الرومانتيكي.*

وقد عنت "الطبيعة" على نحو مماثل، أشياء مختلفة بالنسبة إلى رابليه، وباسكال، وروسو، وبلزاك، واتبعوها كما كانوا يتبعون المبدأ الصريح القائل "اتبع الطبيعة"، بيد أن أجيال متعاقبة من الشعراء الإنكليز فهمت هذا المبدأ على أنحاء مختلفة.

2- *المصطلحات التي يمكن أن يكون لها معانٍ مختلفة في العصر نفسه. لقد عادل الكسندر بوب في عمله "مقالة في النقد" -Essay on Criticism- الطبيعة بالحس العام، والعقل، وبالمفهوم العالمي، وقواعد الكتابة الكلاسيكية:*

وأعلم أن للقواعد القديمة احتراماً جليلاً،
أن تحاكي الطبيعة يعني أن تحاكيها.

--- - - - ---

إنه اكتشاف لقواعد القديم، وليس اختراعاً لها،
هي الطبيعة ذاتها، ولكنها طبيعة منظمة.

---

[*] قوطي: أحد القوطيين أو الفن أو اللغة القوطية وهي لغة أهل ألمانيا قديماً وهم أفراد القبائل الجرمانية الذين تغلبوا على الإمبراطورية الرومانية في القرون الأولى من المسيحية /المترجم.

ومن نافل القول إن الكلاسيكيين والرومانتكيين كانوا في الفترة نفسها يفسرون مبدأ "اتبع الطبيعة" ومصطلحات مثل "العقل" والمحاكاة" تفسيرات مختلفة لنأخذ مثالاً آخر وهو مصطلح "الدين الطبيعي" – natural religion فقد كان لهذا المصطلح معنيان متفاوتان في القرن الثامن عشر: نقد طَبّق على التشابهات بين الممارسات الدينية التي وجدها المستكشفون والرحالة الأوائل لدى الشعوب البدائية والممارسات المسيحية، وقد كان رواد الفكر الحر في الوقت نفسه يستخدمونه كمرادف للربوبية –deiSm– أو دين الطبيعة.

3- *المصطلحات التي يمكن أن يكون لها معانٍ مختلفة في بلدان مختلفة. وتشمل هذه المجموعة مترادفات لا حصر لها، ولكنها وبدرجات مضللة في معانيها. وتعلمنا التجربة أن مذهب "الرومانتيكية" – Romanticism– مثلاً لم يعن الشيء نفسه في فرنسا وألمانيا، ذلك أنه يوجد شكلياً فروق هامة بين القصيدة الإيطالية والقصيدة الإنكليزية Sonnet وبين القصيدة الشعبية الغنائية الفرنسية ومثيلته الانكليزية Ballade - Ballad وبين المسرحية الانكليزية والفرنسية drame -drama. غير أن هناك مترادفات محيرة تتطلب الحذر والانتباه على نحو متواصل، ذلك أن هذه المترادفات تشكل عوائق جدية حتى بالنسبة إلى أولئك الذين يتمتعون ببعض الكفاءة في التعامل مع نصوص مكتوبة بلغات أجنبية، والكثير من هذه الكلمات حملت معنى أصلياً إما ضاع وإما ندر استخدامه في المترادفات الانكليزية. وهكذا فإن المشجاة الايطالية* melodrama تعني المسرحية الموسيقية – dramma –in music– وكلمة industrie بالفرنسية تعني عموماً "الحذاقة" و"المهارة" و"العبقرية" والصفة fastidieux تعني "مضجر" أو "ممل" وإنّ المعاجم المختصرة ستزودنا طبعاً بمعظم هذه المعاني، ولكنها غالباً ما تحجب معاني أخرى إذا كانت قديمة أو مهجورة، فعلى سبيل المثال، تضمن المعنى الأولي للقول "رجل مثقف" – alearned man– ذات مرة معنى "شاعر" باللغة الألمانية.*

4- *المصطلحات التي يمكن أن تعني أشياء مختلفة عندما يستخدمها كاتب واحد. ينبغي دراسة بعض المصطلحات التي يستخدمها كاتب ما على نحو متكرر دراسة دقيقة للتحري عن التنوعات في المعنى أو حتى التناقضات في الاستخدام "الفضيلة" –virtue و"الخير الفطري" –natural goolness، أمثلة بارزة وشائعة في كتابات روسو.*

ويوحي استخدام كلمة رومانتيكة Romanticism بأن هناك عدداً معيناً من المصطلحات المتداولة بطبيعتها بحيث يصعب وضع تعريف محدد ووافٍ لها –مع أن هذه المحاولة قد جرت مراراً. ومن الجلي أن تميز حركة أدبية ما باختلافات حادة في منهجها وموضوعها وشخصياتها يجعل

* إن كلمة "ميلودراما" معروفة في محيطنا العربي المسرحي، بيد أن استخدام كلمة " مشجاة" قد يكون أفضل من اقتراض كلمة " ميلودراما" الانكليزية والتي قد تكون بدورها، أحسن من اعتماد كلمتي" المأساة الفاجعة" مثلاً ، انظر على سبيل المثال مادة melodrama في قاموس " المورد" ومعجم المصطلحات المسرحية لإبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، 1994/ المترجم.

تعريفها تعريفاً بسيطاً أمراً مستحيلاً. إذ يصادف المرء ضمنها مقومات متنوعة مثل، الطبيعة الظاهرية، والنهضة الغنائية، والقروسطية، والذاتية، وحب الإنسانية، والحزن، والاستشراق، كما هو الحال في الحركة الرومانتيكية الإنكليزية، ولا تشكل هذه العناصر إلا جزءاً يسيراً منها. مثالان آخران مفيدان هنا هما الباروكي* –Baroque والكلاسيكية –Classicism وقد نوقشت كلمة "باروكي" على نطاق واسع في السنوات الأخيرة، بدءاً من دراساتها كمفهوم بسيط نسبياً إلى أن اتسع إلى درجة كبيرة. وتسفر دراستها المتفحصة الآن عن فهم واسع لمعناها في علاقته بالحقب الزمنية، والمؤلفين، والنتاجات الأدبية. ويعتمد المعنى الكامل لمصطلح الكلاسيكية، بالإضافة إلى أشياء أخرى، على معرفة المعنى الذي يتصل "بالعقل"، والذي يرتبط بدوره بمفهوم "الحس العام"، و"الشمولية" و"الطبيعة". وهنا يواجه المرء مصطلحات تتطلب تعريفات جديدة فضلاً عن فهم افتراضات أساسية تروق للتفكير الكلاسيكي المحدث. وعلى المرء أن يأخذ بعين الاعتبار مصطلحات أخرى ذات صلةٍ، مثلاً، "بالمحاكاة" و"الخلق" كمصطلحات تقابل "الابتكار" وحتى المصطلح المشتق "عبقري أصيل"– وهذا عطاء ثمين للرومانتيكيين الذين يعدون أنفسهم فوق القواعد كلها. وغالباً ما يكون هذا السبر غير المباشر مجدياً. لقد وجد "هافنز" على سبيل المثال أن "الخير الفطري" يمكن أن يُفهم على نحو أفضل من خلال مقابلته بمصطلح "الفساد الفطري". لهذا ينبغي علينا أن ندرس المصطلحات ضمن إطارها الزمني. وضمن تغيرات معانيها وتبدلاتها في آن واحد. كما ينبغي أن نتذكر أن الكلاسيكيين والرومانتيكيين لم يستخدموا أحياناً مصطلحات محددة وبطرق مختلفة، ولكن غالباً ما وجدت أيضاً السمات الكلاسيكية والرومانتيكية معاً لدى كاتب واحد، كما هو الحال عند بلزاك.

ويمكن للمرء أن يعود إلى معاجم قديمة آملاً التبحر في معاني مصطلحات ومسائل أخرى تتعلق بمفردات، في فترة زمنية محددة، حيث تزودنا هذه المعاجم بملاحظات غالباً ما تكون ممتعة، وأحياناً تكون ذات فائدة، ولكنها نادراً ما تكون دقيقة. لدينا مثلاً كلمة (رسمي– متعلق بفن الرسم، أو يستحق الرسم لروعته) pittoresque وهذه الكلمة غير موجودة في طبعة عام 1734 من معجم تريفو –Dictionnaire de Trevoux رغم ظهورها في طبعة عام 1771 كمصطلح يطبق على الرسم –يدل على شيء ابتكره أو تخيله فنان، يتعلق بميول أو مواقف شخصياته، بملامحهم غير الاعتيادية أو الأصيلة وهكذا دواليك. وتقدم تلك المصادر نفسها تعاريف غريبة ومضطربة للرواية تعكس من خلالها انتشار هذا النوع الأدبي قبل أيام روسو. فالروايات، كما جاء تعريفها في طبعة عام 1743، هي "كتب خرافية" تحتوي على قصص ومغامرات في الحب والفروسية، وضعت بهدف التسلية والإمتاع. و"الروايات هي قصائد نثرية" كما عرّفها فونتينل. وحسب هوت "الروايات هي تُرّهات في مظهر احتمالي وقصص مبدعة كتبت لتشغل وقت أناس كسالى محترمين.. [إذ أن قراءتها] تبعث على التراخي والشغف". وكما يمكن ذكر مواعظ "بوردالو" في أروع سطورها حول المتع الدنيوية والتي تُدين قراءة الرواية. وتفيد المادة الموسعة في طبعة عام 1771 أن "الروايات تفسد أذواق الشباب الذين أصبحوا يفضلون عناصرها المثيرة للتهور والدهشة على البساطة الطبيعية

* الباروكي: صفة أو اسم يعني في العربية أسلوب التعبير الفني الذي ساد في القرن السابع عشر. وهو يتميز عموماً بدقة الزخرفة وغرابتها، وباصطناع الأشكال المنحرفة أو الملتوية في فن العمارة، وبالتعقيد والصور الغريبة الغامضة في الأدب. المترجم.

للحقيقة".

لكن الحذر مطلوب لدى استخدام مثل هذه الأعمال فقد كان "معجم تريفو" The Dictionnaire de Trevoux بطبيعته اليسوعية، ومن جوانب أخرى، مجرد استمرار لمعاجم سابقة، ونخص بالذكر معجم "فورتير" Furetiere لذلك لا يستطيع المرء أن يفترض أن هذه المواد غير متحيزة أو حتى عصرية وعلى نحو متسق. وكانت معاجم القرن الثامن عشر حملت اسم بيير ريتشلت الذي جمع "المعجم الفرنسي" Dictionnaire francais طبعة 1680، وعلى نحو مشابه مصادر غير موثوقة الاستخدام في ذلك الوقت. كما اشتهر معجم "المجمع الفرنسي" بسبب تباطئه الشديد في إدخال كلمات جديدة: فالكلمة التي صاغها بلزاك عام 1838، حب الإنسانية humanitarisme لم تظهر إلا في عام 1938. وعلى المرء أن يتذكر أن الكثير من المفاهيم والأفكار المجردة في الماضي لم تدوّن إلا بعد أن عُرفت تماماً أو غدت اعتيادية. كان الغاز، على سبيل المثال، معروفاً قبل أن يبتكر هلمونت المصطلح في القرن السابع عشر، كما أن "محبة الإنسانية" كانت عاطفة محسوسة قبل ولادة الكلمة نفسها في منتصف القرن التاسع عشر. ونرى على نحو مماثل أن الشعور بروعة الأشياء لم ينتظر المعاجم لتطريه أو تروّج له، وإن تاريخه يمكن أن يُدرس في مكان آخر بعيداً عن المعاجم.

ينتج مما سبق، أنه لا ينبغي على المرء أن يراعي ممارسة التمحيص في النصوص الأصلية فقط بل عليه أيضاً أن يهذب قدرته على التعرف على مفهوم لم يُسَمّ بمصطلح معروف. وهكذا فإن نصاً نثرياً قد يظهر صفات "القصيدة النثرية"، كما هو الحال في عمل روسو "الهيلويز الجديدة" (الجزء السادس، الرسالة السابعة) La Nouvelle Heloise (part 6, Letter7)، حيث جرت التبدلات النصية على نحو مدروس من أجل التأثير في الإيقاع، الذي يؤدي إلى تزينات كما في البيت الاسكندري* Alexandrine: "سيء الحظ مَنْ يُسْلم نفسه لهدوئك المضلل" وينبغي على المرء أن يكون قادراً على تمييز الحس القوطي في مثل هذه السطور المأخوذة من قصيدة سبنسر "الملكة الجنية":

وفي قعر كهف أجوف،
بعيداً تحت جرف صخري وعر،
مظلم، كئيب، موحش، كقبر لا يشبع،
يظل يتلهف نهماً لأجساد الموتى،
وفي الأعالي قبع بوم بشع
ينعق نعيقه المشؤوم

وفي المقطع التالي المأخوذ من الفصل الأول من رواية صاموئيل جونسون "الأمير راسيلاس"

* البيت الاسكندري: بيت شعري مكون من اثني عشر مقطعاً، سُمي كذلك نسبة إلى قصائد ملحمة حياة الاسكندر التي شاعت في الأدب الفرنسي القديم في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وكانت تكتب بهذه الطريقة. المترجم.

Rasselas (1759)، نلحظ أيضاً الشعور الكلاسيكي المحدث تجاه الشمولية، و"الطبيعة" التي لا تتغير مهما تغير المكان أو الزمان، وهو شعور متعارض مع الفردية، والخصوصية، والغرابة:

من أعالي الجبال ومن كل جانب انحدرت الأنهار وملأت الوادي خضرة وخصياً وشكلت في وسطه بحيرة عامرة بالأسماك المتنوعة، يألفها كل طير علمته الطبيعة أن يغطس جناحيه في الماء. وتتدفق مياه غزيرة من البحيرة عبر جدول ينحدر من جرف إلى جرف مثيراً هديراً هائلاً إلى أن يغيب صوته في المدى. كانت أطراف الجبال مغطاة بالأشجار وضفاف الجداول مفروشة بالأزهار، وتخرج كل هبة ريح روائح طيبة من بين الصخور، وتتساقط في كل شهر ثمار على الأرض، وتتجول الحيوانات كلها التي ترعى العشب أو تأكل النباتات، سواء كانت متوحشة أم أليفة، في هذا المجال الرحب، تحميها الجبال المحيطة بها من صنوف الوحوش المفترسة.

والآن بعد انتقالنا من نطاق المصطلحات الخاصة إلى نطاق مسح غير مترابط ضروري لمجموعة من الكلمات والعبارات المتفردة والمأخوذة من الأدبين الانكليزي والفرنسي، بإمكاننا أن نتمعن في بعض قضايا التطابق، والمصدر، وتغير المعنى، والتوافق الشائع بين أنظمة المصطلحات الأكثر تعقيداً. كتب فولتير بعد إقامة قصيرة في انكلترا، حوالي عام 1728، وصفاً ممتعاً عن زيارته لإحدى الحانات حيث قابل فيها مجموعة من الشبان الإنكليز الذين علت وجوههم سمات الحزن والكآبة، بعد أن عَبّروا في اليوم السابق عن كثير من المرح والدماثة، ولكن كلماتهم المقتضبة تحولت الآن إلى موضوع الانتحار والتأثير المهلك للرياح الشرقية. وقد تسنى من خلال هذا المشهد لكثير من القراء الفرنسيين المعاصرين إدراك الأذى الناجم عن هذا المرض الانكليزي المنتشر والمعروف بمرض "الكآبة" Spleen، على الرغم من أن هذا المصطلح لم يكن قد انتشر بعد في القارة الأوروبية.

نشر روبرت بيرتون عام 1621 كتابه "تشريح السوداوية "Anatomy of Melancholy، وهو كتاب يضم ملخصاً منهجياً وشاملاً لوجهات النظر السابقة حول مرض "الهزل الأسود" black humours" الذي يصيب البشر وحول أسبابه واستطباباته. وقد قُسِمت "السوداوية"، وهي مصطلح بيرتون العام، إلى أنواع مثل: السوداوية المزاجية flegmatick melancholy والسوداوية الذهنية head melancholy وسوداوية الحب love melancholy، والسوداوية الدينية religious melancholy ويقول بيرقون في كتابه إن الكتّاب القدماء قد أشاروا إلى السوداوية على أنحاء متنوعة "كمرض سيء وخبيث". أو "كحالة اضطراب في العقل"، أو "كعذاب دائم للروح"، أو "كنوع من الخرف غير المصحوب بحمى"، وغير ذلك:

وأشهر تقسيم وارد حول السوداوية يقسمها إلى ثلاثة أنواع. ينجم الأول عن الفشل الوحيد للدماغ ويدعى السوداوية الذهنية head melancholy، والثاني ينشأ على نحو متجانس من الجسم بأكمله، عندما يكون جو الإنسان كله سوداوياً، أما الثالث فينتج من الأمعاء والكبد والطحال أو غشاء المساريق messenterium ويدعى السوداوية الممروقة أو العاصفة hypochondriacal or Windy melancholy، وقد قسمها لورنتيس إلى ثلاثة أنواع: الكبدي hepatick والطحالي Splenetick، والمساريقي mesaraick، نسبة إلى الأعضاء الثلاثة تلك.

لقد كانت الصلة الفيزيولوجية بين اضطرابات الكآبة (أو الحالة الهيستيرية الناشئة عن ذلك)

وبين السلوك الإنساني محط اهتمام منذ آمد طويل: فقد استخدم شكسبير، كما سنتذكر، مصطلح "الكآبة" spleen ليدل على نزوة أو هوى أو مزاج حاد أو روح عالية أو طبيعة مرضية عنيفة. وخلال القرن السابع عشر غلب مصطلح "الكآبة" على مصطلح "السوداوية" وعلى المصطلحات الأخرى كاسم شائع معبر عن "المزاج الانكليزية السيء". وقد كتب كليغرو عام 1664 في pandora هذه العبارة: "إن بعض الاهتياجات النابعة من قلبه، يا سيدتي تشوش عليه عقله". "لقد كانت تدعى كآبة دارجة ومن آخر طراز".

وفي عام 1653، صنف السير وليام ديني هذا المرض إلى نوعين: "الانقباض the Dumps و"النوبة السوداوية" amelancholy Fit، وبعد ذلك، وحتى عندما كان مصطلح "الكآبة" سائداً، وُجدت مترادفات كثيرة لهذا المصطلح، فعبر القرن الثامن عشر نجد المصطلحات التالية: "شعور العداء الأسود" black jaundice و"سوء مزاج هادئ a wise distemper (أو مرض disease)، و"حالة هيستيرية" Vapors، أو "اضطرابات هيستيرية" (عند النساء) و"الممروقية" hypochondriacism، والحقد الممروق hypochondriack malice والسويداء the hipp ونوبات غم fits of chagrin وعدوى an infection وسوء مزاج متسلط" tyrannical distemper، واضطرابات عقلية perturbation of mind والمرض the disease والانقباض the dumps ونوبة تجهمات a fit of the Sullens، وأفكار حزينة the mopes والسأم taedium vitae.

وقد عُرف في فرنسا نوع خاص من الممروقية ناتج عن الكآبة (la rate Spleen) وبالفعل تحولت الصفة اللاتينية "كئيب" spleneticus" وأصبحت في بداية القرن السادس عشر تكتب بالفرنسية Splenique، وقد استخدم موليير فيما بعد مصطلح نوبات هيستيرية من الكآبة" les, vapeurs de la rate، والمتن الكئيب"، أي الكآبة le parenchyme splenique, c, est -a- dire la rate غير أن المعاجم الفرنسية تأخرت في احتضان مصطلح الكآبة، لوصف المرض نفسه، على الرغم من وجود العديد من الرحّالة والكُتّاب الأوروبيين الذين كتبوا منذ عام 1725 كثيراً عن هذا "الداء الإنكليزي". ومن المحتمل أن بداية ظهور هذا المصطلح كاسم مفترض كانت في كتاب الخوري لوبلان abbe Leblanc رسائل فرنسي letters d,un Francais حيث أضاف هذا الكتاب مساهمات عديدة هامة باتجاه الاهتمام بالطباع والعادات الإنكليزية التي كانت قائمة خلال القرن الثامن عشر. وسرعان ما استعملت هذه الكلمة في العديد من الروايات والمسرحيات التي صورت الكآبة النموذجية: السيد الإنكليزي milord بالإضافة إلى فولتير وديدرو (اللذين استخدما مصطلح "كآبة" Splin).

ولقد ظهرت المترادفات والشروح في الفرنسية كما ظهرت من قبل في انكلترا، ومن هذه المترادفات "الداء الانكليزي" la maladie anglaise والسوداوية الممروقة melancolie hypocondriaque، والكآبة العاطفية affection vaporeuse وخاصة الكآبات لدى الجنسين الذكور والإناث، ويعد مصطلح "ضنى" consomption من أمتع المصطلحات المتطابقة مع مصطلح "الكآبة" الذي عَرَفَه غيرنو دوسانت بيرافي في كتابه "رسالة في الضّنى" (1761) Epitre sur la consomption كأحد المرادفات للمصطلح الفرنسي "نوبات الكآبة" ويقول كالوس، أحد

معاصريه، في قصته "الانكليزيان" les Deux Anglois إن الإنكليز "في شخصياتهم كآبة سوداء ناتجة عن مرض لا شفاء منه يدعى الضّنى. وفي موسوعة ديدرو Diderot,s Encyclopedie مقالة بعنوان السل phtisie (1765) تُعرف "السل الممروق الهيستيري" (والذي يدعى أيضاً السل العصبي ونوبات الكآبة) بضنى الجسم كله، غير المصحوب بحمى أو بسعال أو بصعوبة في التنفس، وتضيف أن المرض منتشر في إنكلترا في الوقت الحالي كما هو في فرنسا.

وشاع خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر استخدام مصطلحات "الكآبة" و"الضنى"، و"نوبات الكآبة" والسوداوية الإنكليزية" Melancholia anglica واستخدم فيني وبعده فلوبير المصطلح الإنكليزي "الشياطين الزرق blue devils (نوبات الكآبة الأنثوية)، كما قدمت دراسات طبية مصطلحات خاصة وذات علاقة مثل الهوس بالدم lypemanie و"السوداوية الانتحارية المتقطعة
.melancolie suicidique intermittente

ونجد أن الإشارات المتكررة للكآبة في الأدب الفرنسي خلال القرن الثامن عشر كانت محط اهتمام الإنكليز، والفرنسيين أنفسهم بصورة جزئية وخصوصاً بعد عام 1750 لأنهم سلموا أخيراً أن هجمات هذا المرض ناتجة عن التأثير القاتل للتوجه نحو الطباع والعادات الإنكليزية، بل إنهم يعزون ارتفاع نسبة الانتحارات إلى ذلك. ففي عام 1774 كتب الخوري جيرارد في عمله "الكونت فالمون" Le Comte de Valmont: "إن ما حصلنا عليه من هذه النزعة إلى الطباع والعادات الإنكليزية، أصبح سارياً وعاماً في أيامنا؟ الكآبة، الضنى، السأم من الحياة.. والانتحار، هذه البدعة الهمجية التي أصبحت نظاماً ومبدأ.. إنها حقاً هدايا رائعة.

إن تدفق الأدب السوداوي الذي لم يسبق له مثيل منذ نهاية الثورة الفرنسية وخلال الفترة الرومانتيكية، يدعو المرء إلى التأمل فيما يخص استمرار مصطلح الكآبة. إن تعريف هذا المصطلح مسألة تعقدها وتجعلها مبهمة العبارة الملائمة "مرض العصر" mal du siecle التي نردها على نحو محدد إلى الداء المميت "الداء الأخلاقي maladie morale (الذي أسماه بيرتون "السوداوية الذهنية) التي أصابت الجيل الذي ولد أو ترعرع خلال اضطرابات أحداث عام 1793-1814 والتي أثرت دون شك في حياة ومؤلفات كل من شاتوبريان وسيناكور، وموسيه، وكونستانت، وغيرهم.

أخذت حالات أخرى من الكآبة تتخلل في الوقت نفسه الأدب الفرنسي لتخلق مصطلحات جديدة: مثل مصطلح اليونغية le youngisme نسبة لكتاب إدوارد يونغ "أفكار ليلية Night thoughts ومصطلح مرض رونيه le mal de Rene من شاتوبريان (والذي قال عنه سانت بيف إنه حَلّ محلّ مصطلح" مرض روسو le mel de Rousseau ومصطلح البايرونية le byronisme نسبة للشاعر الذي دعاه موسيه نبي الكآبة العظيم. ومصطلح الفرترية le wertherisme نسبة لرواية غوته. ولكن يمكن لأي امرئ مطلع على النقاشات العديدة التي دارت في انكلترا وفرنسا في القرن الثامن عشر عن أسباب الداء الانكليزي وأعراضه واستطباباته، أن يتتبع استمراريته القوية في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

فعلى سبيل المثال ليس هناك حالة عن الحزن الشديد أوضح من حالة رونيه عند شاتوبريان

(معاً في قصة الناتشيون) Les Natchez * وفي القصة الأخيرة) وهذا ظاهر من خلال حزنه القاهر وسأمه الشخصي، ومحاولاته للعلاج بالسفر (وهي عادة شاعت عند الإنكليز خلال أكثر من قرن)، وحساسيته المفرطة للمناظر والأصوات، ورؤيته وصرخاته اللاإرادية، وتصميمه في خريف السنة (عندما كانت حالات الانتحار في انكلترا تصل إلى ذروتها) أن يضع حداً لحياته. وبالفعل إن طفولة شاتوبريان المشابهة لرونيه، والتأثيرات الإنكليزية عليه ألهمته وحسبما ظهرت في عمله "مذكرات من وراء القبر" Memoire d,Qutre -Tombe فلقد درس الانكليزية في شبابه، كما صاغ رونيه إلى حد كبير في انكلترا، وعاد إلى فرنسا انكليزياً في سلوكه وذوقه، وإلى حد ما في أرائه أيضاً". وقد قادته كآبته المبكرة إلى مبالغات في السلوك، والرؤى، وإلى تأجج في الخيال وحتى أنه حاول الانتحار، وصرح على الأقل في مناسبة واحدة: "إنني مصاب بالاكتئاب".

وقد أشار سانت بيف في مقالة كتبها عام 1832 عن سيننكور أن عمل أوبرمان (1804) Oberman يعكس نفسية هذا الكاتب، وطبيعته الكئيبة، ومله"، وأن هذا الملل يشكل جزئياً مرض القرن ومن المتفق عليه عموماً أن كآبة سيننكور كانت بالفعل كآبة شخصية وصادقة وفكرية. لكن تأثير سترن، ويونغ وغوته، عليه ملحوظ، وكما أن ذهول سيننكور ولا مبالاته وخموله قد أسهمت في ظهور تعاسته الكبرى التي وصفت بأنها عصاب ورثه عن أبويه، وفي عام 1837 أشارت جورج صاند فعلياً إلى "كآبته" هذه. وسيلاحظ أن يونغ اوبرمان في بعض أحواله نموذج تقليدي كئيب: يكتنفه سأم وحزن ودوافع انتحار، ويحاول أن يعالج نفسه بالسفر إلى سويسرا، حيث ينظر إليه جيرانه على أنه إما شخص مصاب بلوثة وإما انكليزي مكتئب، ويتوقعون له في أية لحظة أن يضيف إلى حالات الانتحار في القرية "انتحاراً رفيعاً".

إن رافائيل كشخصية في عمل بلزاك "بشرة الحزن" (1831) La peau chagrin مصاب بالكآبة على نحو واضح مثل بطل لامارتين في عمله "رافائيل" (1949) Raphael وهما يتماثلان بالقنوط، والرغبة في السفر، والتفكير في الانتحار، وقد أشارت جورج صاند مراراً في رسائلها وفي أعمالها السير ذاتية إلى "ميولها الفظيعة للكآبة" وكما أن عدداً كبيراً من الكتاب انشغلوا بهذا المرض حتى بودلير الذي تبدأ قصيدته "الكآبة" (نشرت أول مرة في أزهار الشر Fleurs du mal عام 1857) بهذين البيتين:

عندما تنوء السماء المنخفضة الثقيلة كغطاء القدر بكلكلها

على الروح المتأوهة وهي ضحية الهموم المتكاثرة،

وتقدم هذه القصيدة التفاصيل المعروفة لتأثير البيئة، والتي كانت تعد منذ زمن طويل السبب

---

* Natchez الناتشيون: قبيلة هندية قديمة في المسيسبي أخضعها الفرنسيون بعد سلسلة من الحروب في أعوام 1716-1723-1729. Les Natchez قصيدة نثرية لشاتوبريان نشرت عام 1826 ولكن محتواها يعود إلى عام 1796-1797 وهي في المقام الأول قصة تحطم الشعب الناتشي الذي تمرد ضد الفرنسيين في عام 1727. يأخذ القسم الثاني من العمل شكل رواية بطلها Rene الذي يكتشف سرّ نفيه ويستقبله العجوز Chactas عند الناتشين في لويزيانا ويقتله أحد الناتشيين / انظر، معجم لاروس الكبير في خمسة مجلدات C. 142/4 المترجم.

الرئيس للكآبة الإنكليزية.

ويبدو هنا أن المصطلح الشائع "مرض العصر" mal du siecle مع أنه ارتبط كل الارتباط بحساسيات رومانتيكية معينة أفسدتها الأحداث المتصاعدة للثورة، يمكن له بسهولة أن يحجب ويقلل من شأن مظاهر هامة أخرى للكآبة. ولهذا المرض mal معاني ضمنية أكبر: "لأن الشباب كانوا بحاجة إلى البكاء" في بداية القرن التاسع عشر، فمن الصحيح أيضاً أن كثيراً من الشباب قد شجعوا بقوة النمط الرومانتيكي la mode romantique تماماً كما فعل أسلافهم الذين جعلوا من الكآبة "مرضاً عصرياً". ولم يشر أندريه مونغولوند على نحو ذكي إلى السيدة دوفاند المتوفية عام 1780 بوصفها كاتبة "تقدم لنا حالة مبكرة من مرض العصر mal du siecle فقط، ولكنه يجد شكله الأول في وقت أبكر من ذلك في رواية بريفوست "كليفلاند"(1732) Cleveland وقد تعرف أنطون كالوت في بدايات عام 1827 على المعاني الضمنية الواسعة لهذا المصطلح في أوج مرض العصر. كما صرح أن ظروفاً معينة قد أنتجت لدى الكثير من الأشخاص:

طبيعة حزينة وكئيبة تجعل لديهم مناعة ضد كل العواطف اللطيفة المعزية التي يمكنها الوصول إلى القلب. لا شيء يدخل السرور إلى قلب هؤلاء التعساء، بل على العكس، فكل شيء حولهم يدعوهم للملل والاشمئزاز فيضيقون ذرعاً، والآخرون أيضاً، بحالهم هذه، فيبحثون باستمرار عن مهرب لهم من الآخرين ومن أنفسهم. ولكن مخيلتهم تحاول عبثاً الانتقال من موضوع إلى آخر، فتعود دائماً لنفسها لتجد ذات الصور المحزنة. إنهم لا يحبون سوى الوحدة التي لا تنفع شيئاً سوى إضافة أعباء جديدة لحزنهم السوداوي، فيمضون يجرونه معهم إلى كل مكان.. ويمضون بأنفسهم في أحضان الموت بفرح وحشي غير عابئين به. إن هذا الداء الذي يسميه الانكليز الكآبة Spleen والفرنسيون الضنى Consomption، أضحى شائعاً أكثر مما يعتقد الناس، ولربما كان سبباً رئيسياً من أسباب الانتحار في بلادنا.

وكنتيجة يمكن القول إن هذه الإشارات تدعم وجهة النظر القائلة إن القرن التاسع عشر بأنساقه الأدبية الجديدة الآخاذة يشكل أعلى مرحلة انشغل فيها وتقدم عبرها هذا النوع الأدبي الحزين، عبر قرنين من الزمن انشغل بالكآبة، وغالباً تحت غطاء من مصطلحات لا تحصى، مؤدياً بذلك دوراً عظيماً.

وقبيل الربع الثاني من القرن العشرين، أُعير اهتمام قليل لفهم أفضل واستخدام أكثر تمييزاً للمصطلحات الأدبية –طبعاً بعد استبعاد المصطلحات ذات القواعد في تخصصات أكاديمية مثل علمي البلاغة والعروض. ولكن منذ أن نشرت دراسة لوغان بيرسال سميث النموذجية في عام 1924 "أربع كلمات" Four Words (مذكورة لاحقاً في هذا الفصل)، أصبحت مفرداتنا النقدية مرهفة عبر المقالات المنتشرة، وقوائم المصطلحات الخاصة والدراسات المتنوعة مثل كتاب وليم إلتون "دليل النقد الجديد" (شيكاغو 1953) A Guide to the New Qriticism، وكتاب رينيه ويلك "مفاهيم النقد" (نيوهافن 1963) Concepts of Criticism وكتاب أي. إ. ريتشاردز"* مبادئ النقد

* ايفورار مسترونغ ريتشاردز (1893-1979) ناقد وشاعر إنكليزي من أهم أعماله الكتاب المذكور وكتاب "العلم والشعر" (1926) وكتاب "النقد العملي: دراسة في المحاكمة الأدبية" (1929).

الأدبي" (نيويورك 1965) Principles of Literary Criticism، حيث نجد في هذه الكتب تعريفات ومناقشات لعدد من المصطلحات الهامة.

ويمثل كتاب إلتون "علم الجمال واللغة" (أوكسفورد 1954) Aesthetics and Language رأياً نظيراً وهاماً للمسألة التي نوقشت حتى الآن، إن هذه المجموعة من المقالات بكتّابها المتعددين تؤكد حاجتنا لتركيز الانتباه على لغة النقد –واستخدام الكلمات والفقرات بطريقة محددة ودقيقة ومقروءة. ويتوجب على الروائيين وكتّاب القصة القصيرة بالضرورة وعبر تعويد أنفسهم أن يبرهنوا معاً على رغبتهم وقدرتهم على التعبير بوضوح إذا كان عليهم أن ينتجوا كتابات رائجة، ولكن على ما يبدو أن الكتّاب الذين انشغلوا بفروع أدبية عميقة أكثر يتمتعون على نحو ما بقدر أكبر من الحرية يسمح للغتهم أن تتجه بين الفنية والأخرى اتجاهاً قد يجده القراء محيراً ومثبطاً، وحتى مزعجاً، وهناك مثال لا بأس به على هذا يمكن ملاحظته في مقطع من دراسة لجاك ماريتين اقتبسه ج. إ. باسمور، أحد المساهمين في كتاب إلتون المذكور آنفاً: "إن موسيقى لوري Lourie، يقول مارتين، "موسيقى تتعلق بماهية الوجود، على طراز كيركيجارد، يستطيع المرء القول أنها وجودية، ولدت في الجذور المفردة للوجود، على أنها أقرب نقطة اتصال ممكنة بين روح وروح، كما قال عنها القديس بول". وكانت ردة فعل باسمور نابعة من القلب: "آه، من المجلة الزراعية عندما تتحدث عن الحيوانات، التي يجب أن تعكس بالتأكيد وجهة نظر الذين يدعمون حركة تحرير لغة علم الجمال والنقد الأدبي من الفوضى والغموض الذي اعتراها في الماضي. لقد أعطى كتاب إلتون هذه الحركة توجهاً وقوة، كما ساعدت كتب أخرى على إظهار كيف تغدو الكلمات، عندما يحسن استخدامها، أدواتٍ فكرية فعالة.

❑❑❑

حول تطوّر الأدب الألماني منذ "سقوط الجدار" والوحدة

الكاتبة الألمانية: كاتيا لانغه -مولّر

■ ترجمة: د. عبده

قبل أن أقدّم هذا الملخص الإجمالي للأحداث السياسية والأدبية التي جرت في ألمانيا منذ 1989/11/9، أي اليوم الذي سقط فيه جدار برلين، و1990/10/4، أي اليوم الذي أبرمت فيه معاهدة الوحدة بين الدولتين الألمانيّتين، أودّ أن أقدم ملاحظة، ألا وهي أنني لست عالمة سياسية ولا باحثة أدبية، وإنما كاتبة. ولذا فإن ما أقوله حول التطوّرات والأحداث والتوجهات لا يمكن إلاّ أن يكون ذاتياً وانتقائياً. أضف إلى ذلك أنه لا بدّ للمرء من أن يتطرق بإيجاز إلى أحداث الأعوام التي سبقت عام 1989، لأنها قد ألقت بظلالها وببعض الأضواء على الأعوام اللاحقة. عندما غادرت جمهورية ألمانيا الديمقراطية (ج أد) سابقاً سنة 1984 بناء على "طلب خروج" كنت واحدة من بين ثلاثة آلاف تقريباً. لقد كان الذين سُمح لهم آنئذ بالخروج من الكثرة، بحيث سمي ذلك الحدث فيما بعد "موجة خروج". وكان بيننا مئات المثقفين، الذين بينهم عشرات الفنانين والرسامين والنحاتين والموسيقيين والكتاب. إلا أن سقوط تلك الدولة التي ولدنا وترعرعنا فيها جميعاً، هو أمر لم يتنبأ به آنذاك حتى أكثرنا قدرة على التنبؤ. لم نغادر جمهورية ألمانيا الديمقراطية كما تغادر الجرذان السفينة الموشكة على الغرق، بل خرجنا لأننا لم نعد قادرين على أن نبقى، لأنّ كثيراً منا أصبحوا يُعدون غير مناسبين سياسياً، وقد تعاملت معهم الدولة على هذا الأساس.

فالرسامون لم يكن باستطاعتهم أن يعرضوا لوحاتهم أو يبيعوها إلاّ إذا تقيّدوا بالواقعية الاشتراكية ومعاييرها الشكلية والمضمونية، والمؤلفون لم يكن باستطاعتهم أن ينشروا كتبهم إلاّ إذا صوّروا الحياة اليومية الاشتراكية ببساطة ومرح، انطلاقاً من موقف إيجابي من الحياة (حسبما طلبته منهم أجهزة الدولة). إلاّ أنه كان هناك حتى بين أولئك الشعراء والكتاب الذين قبلوا "لغة العبيد" (هكذا سمينا، نحن الجيل الأصغر سناً، تلك اللهجة المتكيفة التي لا تجازف بأكثر من تلميحات ضمنية بين السطور)، كان هناك بينهم كثيرون لهم، في رأي الدولة، عيوب سياسية وأخلاقية أخرى، منه مثلاً رفضهم التعاون مع الشرطة السريّة، وأنهم لم يرحّبوا علناً بسحب الجنسية من الشاعر والمغني فولف بيرمان، ذلك الإجراء الذي كان أكبر خطأ في السياسة الثقافية لجمهورية ألمانيا الديمقراطية، وقد تحول إلى منطلق لمعارضة ذات توجّه غربيّ. لقد بقي بعض أولئك الكتاب من ذوي النوايا الطيبة في البلاد رغم الصعوبات الكثيرة، لأنهم، خصوصاً الأكبر سنّاً الذين عايشوا الفاشية بصورة شخصية، لم

يكونوا قادرين على التخلي عن الإيمان باشتراكية أفضل، وبمستقبل المجتمع الشيوعي الخالي من الطبقات. إلاّ أن أولئك الأدباء الحسني النوايا الذين أصبحوا أكثر تشككاً، قد اكتفوا بالامتناع عن التصويت أو بمقاطعة تلك الجلسة التي فُصل فيها من اتحاد الكتاب عشرة زملاء انتقاديين دفعة واحدة. أما نحن، المواهب الشابة، "المولودين إلى الداخل" كما سمّانا الشاعر أوفه كولبه، أي جيل ما بعد الحرب، فلم نعد نؤمن بشيء، واتخذنا من الريبة موقفاً مبدئياً في الحياة، ولم نعد مستعدين للقبول بحلول وسط مع دولة سمّت نفسها ديمقراطية، ولكنها سجنت مواطنيها منذ 1961 داخل جدار، وعزلتهم عن باقي البشرية، وحرمتهم من حقوق المواطن الأساسية، كحق التعبير الحرّ عن الرأي، وحق اختيار مكان العيش، وغير ذلك من الأمور الأساسية. لقد كتبتُ آنذاك في مجلة كنا ننتجها بصورة غير قانونية ونوزعها على الناس: "من أين يستطيع المرء أن يكوّن لنفسه نظرة إلى العالم، حتى إذا كانت تلك النظرة اشتراكية، إذا كان لا يُسمح له بأن يتفرج على العالم؟" وعندما سُمح لواحد واثنين وثلاثة منا دفعة واحدة بالسفر إلى الغرب، أي إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية، بعد ملاحقة من جانب أمن الدولة وتجريم وحرمان من مزاولة المهنة وغير ذلك من المضايقات، كان لفقدان مزيد من الأصدقاء والمتعاطفين تأثير كتأثير التيار الجارف بالنسبة للباقين.

(وبالمناسبة فإن جمهورية ألمانيا الاتحادية لم تعترف أبداً بجمهورية ألمانيا الديمقراطية بصورة رسمية وكانت تعتبر مواطني (ج أد) من مواطنيها). أخذنا بعدئذ نطلق النّكات على (ج أ د) ونسخر من اسمها ومن مسؤوليها، وهذه واحدة من تلك النّكات: "لماذا تعلّم رئيس أمن الدولة مهنة ثانية هي مهنة الكهربائي؟ لكي يستطيع أن يطفئ الضوء خلف إريش هونيكر بعد أن يتناول قبعته ويمشي".

ولكن كيف كانت حال الفنانين والأدباء المغادرين في جمهورية ألمانيا الغربية؟ وكيف كانت ردود فعل زملائهم الغربيين تجاههم؟ لقد كانت متباينة جداً. ففي أوّل الأمر واجه كثير من المنتقلين مشكلات هائلة، مشكلات الفراق، ومشكلات الوصول، ومشكلات مع أنفسهم. وما وجدوه أمامهم كان مجتمعاً مختلفاً بصورة كليّة عن المجتمع الذي عاشوا فيه. فهو مجتمع متمحور حول المال، ليس فيه أمان اجتماعي، ولا حقّ في العمل والسكن، وليس فيه أحد يقول لك ماذا عليك أن تفعل أو ألا تفعل. إنه مجتمع يجب فيه على المرء أن يكتشف بنفسه كلّ ما يتعلق بحياته، مجتمع على الراشد أن يتصرف فيه كراشد، إن كان راشداً. فيه لا يهم أحداً ما إذا كنت تعاني من مصاعب، ولا لماذا لم تتعلم أن تملأ التصريح الضرائبي، أو أن تقرأ استمارة البنك، وأن تبحث عن مسكن، وأن تعرف صالحك. حتى اللغة نفسها، ومع أن المرء كان يفهم كل كلمة، كانت لغة أخرى، لا بل لغة أجنبية في بعض الأحيان، وربما كانت أكثر أجنبية من لغة ذات جرس مختلف بالفعل، مما يجعلنا نعدها لغة أجنبية بحق. لقد وصف أحد أصدقائي ذلك الوضع الذي يصعب شرحه بالقول: "مع أني أفهم كل شيء، فإني لا أفهم شيئاً، وهذا مالا أفهمه". إنه وضع يجعلك لا تشك في قدراتك فحسب، بل تشك أيضاً في عقلك. كانت الأمور ولكأن الخبرات الحياتية التي جمعناها، كلها تقريباً، غير صالحة لأن تعمم على الوضع الجديد. لقد شعر أحدنا ولكأنه في حياة ثانية مختلفة تماماً عن الأولى، وعليه أن يتعلمها من جديد. كانت حال المرء فيها كحال عنزة عجوز من جبال الألب وُضعت في أدغال افريقية. قد يكون باستطاعتها أن تتأقلم، ولكن لا بد لها أولاً من أن تنسى كلّ ما كانت تعده جيداً وصحيحاً. لم يكن مستغرباً أن يقوم بعض "المواطنين الاتحاديين الطازجين في مهنة التأليف"،

بوصف تلك الحالة الانتقالية، بكل ما رافقها من جوانب كوميدية ومأساوية، ومن تلك المؤلفات: "السفرة في الرأس" لبرند فاغنر، و"فضيحة وطن" لأوفه كولبه، و"الصائبة" لمونيكا مارون، و"الأبناء يموتون قبل الآباء" لتوماس براش، و"لنر ما سيأتي" ليوخن شيدليش، و"في برلين" لإيرينا ليبمان" و"كاسبر ماوزر– الجبن أمام الصديق "لكاتيا لانغه– مولّر. ومن جهة أخرى صمت كثير من الكتاب سنوات، وما زال بعضهم صامتاً حتى اليوم. وهناك فئة أخرى من الأدباء، ممن لم يجدوا في الغرب أيضاً من ينشر كتبهم، ولم يعد بإمكانهم أن يرجعوا ذلك لأسباب سياسية.

أخذ الزملاء الغربيون الذين أغاظهم –أحياناً بحق– أن يستأثر القادمون الجدد باهتمام وسائل الإعلام، لأسباب سياسية لا لأسباب أدبية، في رأيهم، أخذوا يتحدثون عن "مكافأة ج أد "منحت لنا لمجرد أننا جئنا من هناك"، من ألمانيا الأفضل والأكثر إنسانية، كما اعتقد كثير من زملائنا الألمان الغربيين ذوي التوجه اليساري جداً. كان من الصعوبة بمكان أن نتحدث معهم، وأن تشرح لهم واقع قطر يستطيعون أن يزوروه في أي وقت، ولكنهم لم يزوروه مرة واحدة. إلا أن ذلك لم يمنعهم إلا نادراً من أن يعرفوا جمهورية ألمانيا الديمقراطية أكثر من شخص ترعرع فيها. ولكن بالمقابل كان هناك عدد صغير من الكتاب الغربيين الذين اهتموا بالإنسان في الجزء الشرقيّ العجيب من ألمانيا، واتخذوا من التجارب التي جمعوها هناك موضوعاً لكتب منعشة، لا بل ومضحكة وناجحة تماماً. (مثلاً "الكفالة" لثورستون بيكر، و"أيامي في لـ.." لميشائيل تشيرناو، و"قافز الجدار" لرولف شنايدر.) في تلك الفترة كان قسم كبير من الكتّاب الغربيين مشغولاً على الصعيد الأدبي بمعالجة موضوع جيل الآباء، وبنقد تناسي التركة الفاشية، ذلك النقد الذي بعثته حركة 1968 في ألمانيا الاتحادية، وبتطوّر بلادهم منذ 1945 (غونتر غراس، ف.تسي. دايلوس، بيتر هرتلينج، هيلده دومين، كريستوف بوخ، ياك كارسونكه، أرنغريد أستل، لوتار باير، كارين روشكه.. وغيرهم. "وكان هناك قسم آخر من الأدباء، ممن استطلعوا جوهر النفس الإنسانية، والعلاقات المعقدة بين الرجل والمرأة، في أعمال أدبية ستاتيكية أوسكونية، وجوّانية (مثل بربارا زيشترمان، وبريغيته كروناور، وليانه ديركس...) كما كان بين الألمان الشرقيين السابقين، كما بين الألمان الغربيين، خصوصاً بين الشعراء الغنائيين، من اشتغل تجريبياً على الشكل والأسلوب واستعصى بصورة واعية على كل محاولات التصنيف (توماس كينغ، برت بابنفوس، بربارا كوهلر، يوزف فينكلر،..) ولكن الأكثر حظوة لدى القراء والصحافة الثقافية هم بعض الأدباء النمساويين والسويسريين، مثل توماس برنهارد وإرنست ياندل، وبيتر هاندكه، وماريون هاوسهوفر، وإلفريده بيلينيك، وماكس فريش، وريتو هانّي.. ويكاد يتمتع بنفس الدرجة من الحظوة أولئك الكتاب والكاتبات الذين صمدوا في ج أ د، يعلم الله لا بسبب مقاومتها وغرابتها فقط، مثل أنّا زيغرز، وكريستا فولف، وبريجيته رايمان، وهاينر مولّر، وفرانتس فوهمان، وشتيفان هايم، وشتيفان هرملين، وكريستوف هاين، وفولكر براون، وغونتر دي برين.. وبعد ذلك، وبصورة تكاد تكون مفاجئة للمعنيين أنفسهم، بدأت في المعسكر الاشتراكي برمته في عهد غورباتشوف تحوّلات سياسية دراماتيكية ما زالت كبيرة الأهمية حتى اليوم، ففي بولونيا تألقت نقابة (التضامن)، وفي تشيكوسلوفاكية التفّ الناس حول فاكلاف هافل، وفي جمهورية ألمانيا الديمقراطية التي ظلت هادئة طوال الوقت، ظهرت المجموعات الأولى لحركة حقوق المواطن، وتشكّلت المعارضة في الكنائس. لم يتصوّر الفنانون والكتاب في أي وقت أنّ دورهم كبير إلى هذه الدرجة مثلما فعلوا أثناء فترة تظاهرات الاثنين

في لايبزيغ. فقد أخذوا يلقون الكلمات، ويدلون بتصريحات لوسائل الإعلام الألمانية الغربية حول الوضع في البلاد، وتضامنوا مع الناس الذين كانوا يهتفون باتجاه نوافذ البلديات: "نحن الشعب". وكان باستطاعة أولئك الناس أن يضيفوا: "وأنتم الحكومة"، وأن يقولوا للعاملين في حقول الفنّ والثقافة" وأنتم المثقفون!" وفي الحقيقة لم يتضح في أيّ وقت من الأوقات كم ابتعد المثقفون، ولا سيّما الفنانين والأدباء المتشبثين بمثلهم الاشتراكية العليا، أو المتمتعين بامتيازات السفر، أو الذين يعيشون بصورة جيدة من التكليفات والمنح الحكومية، عن أولئك الناس الذين سمّوهم "الشعب"

إننا نعرف جميعاً ماذا كانت نهاية "الثورة السلمية غير الدامية"، التي كانت سلمية وغير دامية بالفعل، ولكنها لم تكن ثورة، بل كانت أقرب إلى الانتفاضة. كانت التنازل اليائس لطاقم الحزبيين القدامى المفلسين اقتصادياً. إنه طاقم فقد قوته بعد أن توقف الدعم الذي كان يتلقاه من الأخ السوفييتي الكبير، واستنفذ نفسه في الصراع للحفاظ على السلطة، وأصبح في نهاية الأمر بلا حول أو طول، لا يعرف ما يمكنه أن يفعل.

أدّت الثورة السلمية إلى سوء فهم كانت نتيجته فتح جدار برلين وانضمام
(ج أد) إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية. ففي مرحلة تحويل البناء، وتغيير التوجّه، وانهيار الإمبراطورية الاشتراكية بأكملها، من الطبيعي ألا يكون في ألمانيا اهتمام كبير بالأدب.

كانت على جدول الأعمال شؤون مصيرية، اقتصادية وسياسية، تمسّ الجميع بصرف النظر عن المهنة. لقد فعل الكتاب الغربيون والشرقيون ما اعتبروه فترة طويلة غير لائق بهم، إذ تدخلوا في النقاش العام، ولم يكتبوا أدباً بل مقالات صحفية جدالية ورسائل مفتوحة إلى الزملاء، قدّم فيها بعضهم للبعض الآخر مقترحات واتهامات، وتخاصموا ودافعوا عن أنفسهم أو عن الأصدقاء وعن الخصم السياسيّ أحياناً، فقد كتب شتيفان هايم مقالة تهكميّة لمجلة (دير شبيغل)، آخذه عليها أبناء جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً فترة طويلة. لقد أصبح اسمهم الآن "مواطنو الولايات الجديدة"، ولكأنهم مستوطنون أوائل فوق جزر اكتشفت حديثاً. في ذلك المقال اتهم هايم، الذي يحمل جواز سفر أمريكياً، وكان طوال زمن (ج أد) متمتعاً بحق السفر، الألمان الشرقيين بالتعطش إلى فضلات السلع الرخيصة التافهة التي تقدمها المجلات التجارية الغربية في صناديق النبش. لقد صوّرهم مثلما صوّر البيض الهنود الحمر الذين أسكرتهم الحبّات الزجاجية والعرق غير المعتاد، ففقدوا كل عقلهم الانتقادي، ونسوا لماذا وضدَ من ناضلوا حتى البارحة. أما الألمان الشرقيون السابقون فلم يعودوا فجأة يقدرون أن هايم قد عاش بينهم وكتب لهم طوعاً عشرات السنين، رغم أنه يملك الجنسية الأمريكية، وكان باستطاعته أن يذهب في أي وقت يشاء.

نشرت مونيكا مارون، وهي كاتبة معروفة كانت قد انتقلت من برلين الشرقية إلى هامبورغ، في جريدة (دي تسايت) الأسبوعية مقالة بعنوان "زونوفوبيا"، ظنّت فيه أن عليها أن تفضح مواطنيها السابقين، أبطال الثورة السلمية المخبوزين حديثاً، كأناس ضيّقي الأفق، جريحي الكبرياء، لا يهتمون سوى بمصالحهم الشخصية. ولم يؤدّ ذلك المقال إلى تحسين المناخ السائد قيد أنملة.

وبعد ذلك بفترة قصيرة بدأ ذلك الجدال الذي ما زال مستمراً حتى اليوم حول تورّط بعض فناني (ج أد)، ولا سيما الكتاب، في أفاعيل وزارة أمن الدولة. لقد بدأ بنصّ تهجميّ للشاعر والمغني فولف

بيرمان، الذي كان حجب جنسية (ج أد) عنه سنة 1976 قد تسبب في موجة هجرة الكتاب، وكان بداية النهاية. قام فولف بيرمان في ذلك النصّ بفضح ساشا أندرسن، أيقونة المقاومة والشعر البرليني التعبيري المبجّل، كعامل غير رسميّ لوزارة أمن الدولة". فأثار بذلك، وللمرة الثانية في حياته، عاصفة حقيقية. وقد كان ذلك ممكناً نتيجة "الثورة غير الدامية"، حيث أصرّ ممثلو حركات حقوق المواطن في (ج أد) على أن يُلحق بمعاهدة الوحدة بند يضمن الكشف التامّ لكل ممارسات أجهزة التنصت والمراقبة في دولة (ج أد) المنحلّة. وقد أنشأت برئاسة قسيس الشبيبة السابق "غاوك" إدارة مهمتها حفظ وثائق جهاز أمن الدولة والمحافظة عليها وتقويمها. وأصبح من حقّ أي مواطن من مواطني جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً أن يطلب الإطلاع على الملفات المتعلقة بشخصه. إن ما يسمى "إدارة غاوك" هو مجمع ضخم، فيه مئات من العاملين الذين يدرسون كمية هائلة من المواد ويديرونها. أما ما تم الكشف عنه هناك خلال السنوات القليلة الأخيرة فلا يمكنني إلا أن أصفه بأنه محزن ومرعب. وقد كُلّف الكاتب يواخيم فالتر سنة 1990 بوضع دراسة حول هذا الموضوع، وهي دراسة لم تنشر محصلتها سوى في عام 1996، في كتاب عنوانه "الأدب كمجال أمني". يعرض ذلك الكتاب بصورة موثقة وشبه خالية من الثغرات تلك العلاقات المتنوعة، والوثيقة وطويلة الأمد في بعض الحالات، التي أقامتها الشرطة السرية في (ج أد) سابقاً مع الكتاب والناشرين وقرّاء المخطوطات. وعلى سبيل المثال يتضمن الكتاب مقاطع من ملفات تبيّن أعمال الوشاية التي مارسها هرمان كانت، الذي رأس اتحاد الكتاب في ج أد سنوات عديدة. ولكنّ تلك الوثائق تدلّ أيضاً على أن كاتبات وكتاباً كباراً، من أمثال هاينر مولّر، وكريستا فولف، وفريتس رودولف فريس، قد تعاونوا بعض الوقت مع وزارة أمن الدولة، وإن يكن بدرجة أقلّ بكثير. وما زال بعض الذين افتضح أمرهم، ومنهم من تسلق سلم السياسة من جديد في هذه الأثناء، يزعم حتى اليوم أنه قد أسيء استخدامهم آنذاك من جانب أجهزة أمن الدولة دون علمهم.

كانت انثناءة التسعينات سنوات لعب فيها الماضي دوراً كبيراً وخاصاً، وقد كان كلّ واحد فيها بشكل ما على حقّ، مهما كان رأيه، أو على غير حق إلى حدّ ما، ولم يعد أحد يفهم الآخر. لقد كانت تلك الفترة –ولم تزل حتى اليوم– صعبة ومربكة للمشاعر ومتعبة وفوضوية، ولكنها كانت في الوقت نفسه خلاقة ومكثفة. وهذا ما يتضح من الكتب التي تتأمل الآن تلك المرحلة، أي بعد ثلاث إلى خمس سنوات. وقد برزت في الأدب الألماني نغمات جديدة تتصف بالحزن العميق والقلق والفكاهة السوداء وانعدام الاحترام والتهكّم المتحسّر، وحتى بالتهكّم الذاتي. لقد أصبح هناك ما يمكن أن يحكى، لأنه قد حدث للناس كلهم الشيء الكثير. لقد حصلوا على شيء لم يسعوا إليه، ألا وهو ما يسمى "القدر". فالذين ترعرعوا في الغرب قد أيقظوا من سبات الرخاء الذي كاد يكون معتاداً، وجمهورية ألمانيا الديمقراطية لم تختف وحدها، وإنما لم تعد جمهورية ألمانيا الاتحادية القديمة الطيبة موجودة. وقد خسر الألمان الشرقيون شيئاً ما كان ليخطر على بالهم أنهم سيفتقدوه، ألا وهو ذلك الكيان السياسي العجيب، الذي كان في يوم من الأيام وطنهم، راق لهم ذلك أم لا.

"إنه لأمر خطير جداً أن يحارب المرء نظاماً لا يعرف ما إذا كان سيفتقده عندما يسقط". إنها جملة أوردتها الكاتبة اللايبزغية الشابة جين –آن إيغل على لسان كيميائي شاب عاطل عن العمل. وفي كلّ معرض تصدر كتب ممتعة حقاً، تدور حول عمليات إدراك الذات. وفي إعداد مؤلفي تلك

الكتب ومؤلفاتها نجد، إضافة إلى الأسماء المعروفة التي وجد أصحابها مواد أدبية جديدة، عدّة كتاب وكاتبات حديثي السنّ يتمتعون بموهبة عالية مثل: إنغو شولتسه، وأولريش بيتسر، ويوديت هرمان، وجورج كلاين، وكاترين شميدت، ومارسيل باير، وتيريزيا مورا، وأمينه سيفغي أوزدامر.

ربما يسري على الأدب قانون طبيعي عجيب: عندما تصبح الأزمنة قلقة، والوضع الاقتصادي سيئاً، وحياة الناس أصعب، فإن الفنون والأدب وحدها تستفيد من ذلك. ولكنّ هذا ليس أمراً مؤكداً. وفي رأيي فإن ألمانيا الموحّدة السائرة على طريق الوحدة الأوروبية، ومعها كتابها وكاتباتها، الذين ينتمي إليهم في هذه الأثناء أولئك الذين لا تتكلم أمهاتهم الألمانية، ما زالت أزماتها وامتحاناتها الأكبر أمامها. ولكن من المؤكد أنّ أمامها أيضاً بعض الفرص، خصوصاً في ذلك المضمار الذي كان قبل تيودور فونتانه وسيكون بعد غونتر غراسّ، حقلاً شاسعاً، ألا وهو الأدب.

**Katja Lange- Mveller: Die Devtsche Literatur Nach Der Einheit.*

❑❑❑

حول رواية "التزوير" للكاتب الألماني نيكولاس بورن

■ محمود سعيد (دولة الإمارات العربية) ■

تعاطفت مع هذه الرواية لأسباب كثيرة منها أنها تناولت موضوعاً مهماً وهو دقائق الحياة اليومية تحت ظل الحرب، الموضوع الذي عشناه عملياً نحن العراقيين ثماني سنوات، وبخاصة سكان البصرة التي كان القصف يعرض لها يومياً، وكنت بدأت بكتابة رواية عن نفس الموضوع منذ سنة 88 ولم أنجزها إلا قبل أسابيع معدودة لذا أراني مدفوعاً للكتابة عن التزوير تحت دافع لا أدري كنهه ربما كان منشؤه أن هذه الرواية كشفت الوجه الثاني للعملة التي أملكها لكنها قالت ما لم أقله.

ما زاد من تعاطفي أيضاً مع هذه الرواية أنها الرواية الأولى لكاتب غربي أقرأها عن الحرب المأسوية الدامية التي جرت فصولها في لبنان، هذا البلد العربي العزيز فائق الجمال، فلقد زرت بيروت غير مرة، بيروت التي كانت تعتبر بحق أجمل مدينة عربية خلال أكثر من نصف قرن.

(جيورج لاشن الشخصية المركزية في الرواية مراسل صحفي، بعثته إحدى الصحف الصادرة في هامبورغ إلى بيروت لتغطية أخبار الحرب، وشيئاً فشيئاً تتحول مهمة لاشن إلى نوع غريب من قراءة وإعادة اكتشاف الإنسان من الداخل والخارج عبر تداعيات الحرب الرهيبة ، فتنشأ على ضوء ذلك علاقة طردية عجيبة مع الأحزاب والقوى والمنظمات المتحاربة من ناحية ومع المصالح السياسية من ناحية أخرى)

في رواية التزوير تتلاحم الرغبات والتطلعات الشخصية بالوطنية والإنسانية من دون تناقض أو إحباط أو تأنيب ضمير، فبطل الرواية جيورج لاشن مراسل صحافي لجريدة ألمانية مهمته تغطية أحداث الحرب الأهلية اللبنانية التي لا يمكن أن أجد لها وصفاً أفضل من: حرب فضيحة سفاح الأقارب. لكن هذا الصحفي الذي حاول أن ينظر بحيادية تامة إلى كل الأخوة الأعداء لأنه بعيد عن الجميع نفس البعد ولأنه لم يتدنس بإثم تركة تاريخية أو عنصرية لأن بلده لم يمارس أي استعمار على هذه المنطقة من العالم لا من قريب ولا من بعيد، لم يشارك بالتآمر عليها، أو تجزئتها، أو التخطيط لابتزازها وتأييد أعدائها كالإنكليز والفرنسيين والأمريكان.

لم يكن لدى لاشن أي ضغينة في صدره لناس لبنان، إنه محايد مائة بالمائة، لذا ينظر إليه كل أولئك الأخوة المتصارعون الذين يدفعهم جذام متقيح أصاب أرواحهم دون أجسادهم، يدفعهم إلى

التقرب إليه بغية كسب عطفه كخطوة أولى لكي يتبنى وجهة نظرهم، كلهم يدعون بأنهم أبرياء وأنهم ضحايا لعدوان الآخرين، وأنهم ما حملوا السلاح إلا لكي يدافعوا عن أنفسهم، وأن أيديهم نظيفة وأيدي الآخرين ملطخة بدماء الأبرياء، كلهم معنيون بإظهار براءتهم أمامه، بارتداء مسوح الرهبان، كلهم يعلنون أمامه أن سجلهم أبيض وأن سجل الآخرين في غاية القتامة والاسوداد، وأنهم بحاجة لمن يسلط الضوء على تصرفهم الإنساني وينقله إلى الرأي العام العالمي للحصول على صك البراءة والتنصل مما اقترفه أعداؤهم، كلهم يتقرب إليه، لغاية في نفسه، لكن الجميع ملوثون حتى النخاع كما فضحت الرواية، كلهم لا يريد إنهاء المأساة، يريد إبقاءها وإلى ما شاءت لهم قلوبهم السوداء.

أوربي محايد يكشف أن المسلمين والمسيحيين بطوائفهم كافة من مارونيين ودروز وشيعة وسنة كلهم مشتركون في جريمة واحدة طالما حملوا السلاح ضد بعضهم البعض، ولما كان المؤلف يمتلك نظرة عميقة إلى الأمور فقد شخص عمق إجرام الجميع حينما كشف للناس أجمع أنهم كلهم عرب لكنهم لا يقتلون إلا العرب وتلك هي المأساة.

حينما يشتد القصف:

وصف دمار الحرب العبثية لا يتأتى إلا لمن عاش ظروف الحرب، عشناها في البصرة، وها هو أوربي محايد يصفها في شقيقتها بيروت حينما يشتد القصف عشوائياً، يصفها بأسلوب واقعي بسيط موحٍ يجعل القارئ يتصور نفسه بين الواقعين في مصيدة الملجأ الذي أصبح بعد ثوان قبراً جماعياً:

(ثلاثة فتيان هاربين من نيران الاشتباك ويبحثون عن ملاذ في إحدى الخرائب، فجأة تعثر أحدهم بدرجة سلم وسقط، فساعده صاحباه على القيام من جديد، كانت متاريس الرمل متناثرة في كل مكان، ممزقة، والجامع الكبير أسود مقصوفاً، تتراقص على سقفه ألسنة اللهب، ويتطاير الإسمنت والحجر، ويهبط نثار الحطام الأسود من السماء، وتبدأ البنايات بالتأرجح والنيران تلتهمها، ولم يجد مفراً من الركض إلى حيث لا يدري، يرتفع حسب ارتفاع الأرض، وينخفض حسب انخفاضها، لم يجد نفسه إلا في أحضان رجلين، أشارا إليه حيث مدخل قبو يهرع نحوه جموع من الناس غير المسلحين، حاملين الحقائب والسلال والبطانيات، يجرون الأطفال وراءهم أو يضمونهم إلى أحضانهم، هناك في القبو كل الأعمار، بنين وبنات، يتكدسون خوفاً من الموت، ومع خضوع الجميع لوطأة المصيبة إلا أنهم كانوا يحاولون مقاومة الموت، إذ ليس أشد من الموت إلا الخوف منه، فتاة سمراء دكناء رائعة الجمال تتحداه، تستبدل الشموع المحترقة بأخرى جديدة، الملجأ مملوء بالناس، بضعة رجال كبار في السن تحلقوا على الفور في دوائر للتداول في الأمر، بينما فرشت النساء البطانيات على الأرض، وأخذ الأطفال يقفزون من موضع إلى آخر، يراقبون الواقفين ويتفحصون الأركان المظلمة، بينما كان الأصغر منهم يرضعون من أمهاتهم، لم يستطيعوا الاحتماء بهن أو الإمساك بأيديهن، رافضين في الوقت ذاته أن يمسكهم شخص غريب أثناء صراخهم).

بالرغم من أنه التجأ إلى القبو الذي أنقذه من الموت إلا أنه ارتعب عندما لاحظ أن القبو نفسه مستهدف، وازداد فرقه باشتداد القصف، انطفأت الشموع، ساد الظلام، أخذ البناء يتصدع، أدرك أنه

لا بد أن يهرب، فقد طريق الخروج في حمأة انعدام الرؤية وتهدم قسم من القبو، وهزت المبنى فرقعة هائلة وسُمع انهيارٌ قريب، وأراد أن ينهض لكن جسماً غريباً أسقطه وأثقل ظهره، تبلل كتفه، سحب سكينه بيده الشمال، وطعن من يشل حركته، ظل يطعن من دون شعور بالرغم من إحساسه أن السكين تغور في اللحم، واستطاع أن ينقلب على ظهره في الوقت الذي سقط عليه جسد ما كان ثقيلاً جداً ألقاه على الأرض، ونهض هارباً تاركاً السكين في جسد الضحية، لكنه لم يستطع الخروج من باب الملجأ إلا بعد صراع طويل مع من كان يحتمي وراء الباب، وبعد أن أفلح بالخروج من القبو أدرك أنه فقد سكينه الذي كان يرافقه دائماً.

ماذا أراد أن يقول بورن؟

أكل من يأتي إلى الشرق يتورط في مشاكله حتى لو كان غريباً عنه؟

حتى الناس العاديين المتعاطفين مع الشرق ينقلبون إلى مجرمين فيقتلون الأبرياء من أهله الذين آووهم من تشرد وطمأنوهم من خوف!

ألماني لا يشعر بأي دونية تجاه الصراع في هذه المنطقة، لم ينجر شعبه إلى الانحياز إلى بؤرة الشر فيه "إسرائيل" ولم يتورط شعبه بأي جريمة في الشرق، وبخاصة في فلسطين، شخص يتعاطف مع الفلسطيني والعرب، حتى أنه يستسلم إلى قدره من دون صراع عندما تفضله الألمانية التي يحبها وقرر ترك زوجته لأجلها، وكان مستعداً للعيش معها في أي بلد عربي إن هي رضيت به زوجاً، ينسحب ما أن يراها تختار الفلسطيني المقاتل أحمد بدله، هذا الشخص النزيه يتورط ويقتل شخصاً عربياً لا علاقة له به ولا يعرفه، شخصاً بريئاً.

لماذا؟

ألأن الكل أبرياء حتى القتلة؟ أم الكل مجرمين حتى لو لم يتورطوا بأي عملية قتل؟

إنها عملية خلط الأوراق التي يجيدها القدر!

ألمانيا انتمت عربياً:

الصحفي الذي جاء بيروت أوربي أولاً وآخراً، وأوربا هي التي مزقت الوطن العربي، هي التي تدخلت بشؤونه، بذرت العداوات بين أبناء الوطن الواحد، هي أم البلاء، أبناؤها مجرمون بالقوة، يخفون إجرامهم تحت جلودهم ويصبغون سحناتهم بابتسامات وحب زائف، لن يتخلصوا من ماضيهم، من غطرستهم، من فوقيتهم السفلية، لكنهم ما يلبثون أن يسفروا عن حقيقتهم ما أن تحق الحقيقة، ولذلك فهم ينحازون دائماً وأبداً لأوربيتهم، لكن هناك من يقف في وجوههم من بني جلدتهم، من ينحاز إلى العروبة بعد أن يعيش مدة في بلاد العرب ويعرف حقيقة العربي عن كثب، ويبدو أن المؤلف من هذا النوع القليل، لذلك نرى في الرواية تعاطفاً واضحاً مع العرب وبخاصة الفلسطيني من خلال فضح الخطط التي تنتظرهم فها هو رئيس أحد المليشات –أحد أبناء شمعون– يقول:

ليس من أمل للفلسطينيين، ستتم إبادتهم عاجلاً أم آجلاً، هذا إن لم ينزحوا عن البلد، وإن نزحوا

فإنهم سيبادون أينما يحطون ركابهم، سيتعرضون للتصفية في كل بلد يحلون فيه.

في الكتاب كشوفات لا يعرف عنها المواطن العربي إلا القليل حول تنفيذ المذابح الجماعية التي كانت تقترفها المليشات المتصارعة والتي لا تقل عما يجري في أفغانستان والجزائر حالياً، وكثيراً ما كان المؤلف يومئ إلى الجاني الأوربي بإصبع التشخيص والاتهام بحيث أنني ذهلت عندما قرأت أن الرواية استقبلت باحتفاء شديد في ألمانيا، لا بل اعتبرت بأنها رواية ألمانية صرفة، مما يبشر بأن سيطرة المتحيز ضدنا في الغرب آخذ في الأفول.

تبين الرواية وبوضوح أيضاً تدرج الصراع النفسي الشديد بشكل عام حينما يمر بأزمات هوية أو انتماء أو وجود أو تعذيب أو خوف، سواء أكان أوربياً أم عربياً مسيحياً أم مسلماً، لأن الإنسان واحد في المصائب والفرح والنصر والهزيمة والخوف.

لكن أبرع ما تنقله الرواية بعين باصرة دقيقة هو الرصد والتصوير كأنه آلة تصوير "كاميرا" شديدة الإحساس، نقلت مشاهد القتل الهمجي، تقطيع الأوصال، السحل، الفسخ بوساطة الشد إلى السيارات، التمثيل بالأطفال والنسوة.

التزوير:

ماذا يعني المؤلف بكلمة التزوير التي جاءت في ثنايا الكتاب وحملت عنوانه؟

عنى بها أن مشاعره في حبه كانت مزورة أنه أحب امرأة ألمانية كانت تعيش في لبنان واختارت أن تكون عربية لا ألمانية، فضلت عليه فلسطينياً، تبنت طفلة عربية أسمتها آمنة، فاضطر بعد ذلك إلى أن يرجع إلى ألمانيا، إلى زوجته التي وجدت لنفسها غيره، عند ذلك فقد الاثنتين، لكنه ظل يعيش مع زوجته حياة مزورة من دون حب.

ترجم الرواية حسين الموزاني بأسلوب جيد لكنه حملها ما لم تدعيه عندما عزا اهتمام الألمان المثقفين أمثال كاتب الرواية نيكولاس بورن بالأمور الإنسانية إلى مبدأ أساسي يمكن اختصاره بعبارة تصفية الحسابات مع الماضي، وتحميل كاهل الشعب الألماني ثقل مشاكل ما بعد الحرب العالمية الثانية التي تحدث في العالم، متناسياً أن للنزعة الإنسانية في الفلسفة الألمانية جذوراً عميقة تعود إلى ما قبل ماركس وغوته، وأن الألمان لم يبرزوا إلا بعد أن طمسوا بالقوة كل التوجهات الخيرة المتمثلة بالأحزاب والمنظمات الديمقراطية والاشتراكية لكن اختلافي بالرأي معه لا يقلل من أهمية الرواية، فهي جديرة بالقراءة حقاً.

*ترجمة حسين الموزاني. كولونيا: دار الجمل 1998.
NICOLAS BORN: DIE FAELSCHUNG.

□□□

القصـــــة القصيرة

1- "الاستجمام في الغابة" للكاتب الروسي المعاصر فاسيلي بيلوف-
ت:د.ممدوح أبو الوي
2- "كاليوسترو، صديق الفقراء"، بقلم فالنتين بيكول،
ت.د.فيروز نيّوف.
3- "أدولف" د.هـ لورانس. ت:عيسى اسماعيل.
4- "اليوم تأتي زيارة من الغرب" قصة للكاتب الألماني:
إيريش لوست ت:نوال حنبلي.

❑

الاستجمام في الغابة

قصة قصيرة

للكاتب الروسي المعاصر فاسيلي بيلوف

■ ترجمة: الدكتور ممدوح أبو الوي

-1-

حدثت هذه الحادثة مباشرةً بعد أن انتسب خولوبييف إلى جمعية الصيادين الروس. أتذكر أنّه عندما أجرت زوجته الإجهاض الثالث، احتفل بذلك بإطلاقه ثلاث عياراتٍ ناريةٍ. ولكنه بعد ذلك صحا وانتسب إلى جمعية الصيادين. فاشترى بارودة صيد ذات أسطوانتين. افتخر ببارودته، لأنّها كانت من أحدث الأنواع، وهي نوع "بيوخارد".

كانت هذه البارودة ممتازةً. تميزت،في وقتٍ واحدٍ، بالتنظيم الألماني، وبلمعان إنكليزي، وبالأناة الفرنسية، وبضبط النفس الإسكندنافي، ومع هذا أثارت فكرة الفساد.

رأيت أن الزخارف المرسومة على البارودة تخفي عيباً كبيراً وأثار شكلها في نفسي القرف والتقزز.

افتخر غولوبييف ببارودته، "بيوخارد" ولابد من الاعتراف بأنّ ساشكا، كان صياداً ممتازاً: استطاع التصويب والرمي بصورةٍ ممتازةٍ ولم يخرج إلى البراري ومعه البارودة، إلا عاد ومعه أرنب.

لعن الله الصيد ولعن الأرانب ولعن هذه البارودة المجنونة "بيوخارد".

جاءت أيام الخريف الرائعة الهادئة الدافئة، إلا أنّها كانت تبشر بالشتاء. كان ساشكا يقضي إجازته. حصلت على إجازةٍ مقابل أيام السبت التي داومتها أثناء تسليم المشروع. وعشنا مع تونيا في تلك الفترة بهدوءٍ نسبي. واقترحت عليها هذه الرحلة، لكي ننعم وإياها بالطمأنينة. وقدم لنا غولوبييف اقتراحاتٍ كثيرةً. وتبين أنّ لدى تونيا أيضاً عطلةً. وتركنا ليالكا برعاية جدتها، التي جاءت لفترةٍ وجيزةٍ، تمت الأمور على أحسن مايكون.

استأجرنا خيمةً، وأكياساً للنوم، واشترينا المواد التموينية الضرورية. كان كلّ شيءٍ جاهزاً، إلا أنّ غولوبييف تأخر، ومعه سيارته التي سينقلنابها. وذهبت تونيا بشكلٍ مفاجئٍ إلى صالون الحلاقة. مشهد لا مثيل له.

سعت خلال حياتها كلّها إلى هذه الجدائل، لا أدري لماذا، لم أتحمل، ولم أهضم هذه التصرفات. سرحت شعرها قبل الزواج تسريحةً بسيطةً وأحببت تلك التسريحة، لأنّ شعرها هنا ببساطة شعر، وليس الله يعلم ماذا. ولكنها بعد الزواج أخذت تسرح شعرها تسريحاتٍ غريبةً. وأصبحت تشبه الدمية أكثر من الإنسانة. وأشفقت عليها.

تهينني دائماً هذه الشفقة. ولا أريد أن تكون زوجتي في موضعٍ تستحق عليه الشفقة، ومع هذا فهي لا تعيرني انتباهها، وقبل أن أبدأ بهجومي تبدأ هجومها:

– انظر إلى نفسك، لماذا لا ترى عيوبك، وترى فقط عيوب الآخرين. مضت سنتان، على قلع سنك، ولا تضع مكانه سناً آخر. اجلس، أفضل لأمثالك أن يسكتوا.

ما علاقة سني؟ أشفقتُ عليها أكثر من الماضي، ضايقني صوتها وصراخها، واستعدادها الدائم للمقاومة الدائمة، والنظر إليّ كمادةٍ للصراخ. وغضبت وقلت لها عن بعض عيوبها، وذكرت عيوبي بدورها، وكدت ألطمها، ولكي أتجنب ذلك صفقت الباب.

هكذا، أنت تشفق على الزوجة، وتبدلت شفقتي على زوجتي بشفقتي على ذاتي على غضبي المبتذل التافه. نقوم بحماقات غريبةٍ. سنغرق، إن لم تقدم إلينا فرق إنقاذ الغرقى أياديها البيضاء.

ولكن ليس كل مرة يستطيع المرء التحمل والصبر. ولكنني لم أستطع التوقف، وتكررت العبارات والمشاهد:

– أنت أجمل بدون هذه التسريحات...

– أنت تفهم في التسريحات؟..

– ولكنني أعرف أنّك تعجبينني أكثر بتسريحتك البسيطة.

– لا تصرخ.

– ولكن..إذا كانت هذه التسريحة لا تعجبني، فهذا يعني أنّك تحاولين الحصول على إعجاب إنسان آخر، وليس على إعجابي.

– أريد أن أحصل على إعجاب نفسي.

– ألا تريدين الحصول على إعجابي؟

– إذا كنت تحبني، فسأعجبك بغض النظر عن تسريحتي.

– أنا لا أحب هذه التسريحة، أتفهمين؟

– هذا يعني أنّك أبداً لا تحبني، ولم تحبني سابقاً.

– يا إلهي..

–فقط تعرف استفزازي..

حمّرت شفتيها بحمرةٍ بنفسجيةٍ، حاولت ضبط أعصابي، وقلت لها:

– فقط الروسيات يتصرفن، كما تتصرفين، مثلاً الفرنسيات، لا يفعلن ذلك، لا توجد فرنسية

واحدة، تقوم بالذي تقومين به، لا تفعل إلا ما يعجب زوجها.

نظرت إليّ وضحكت:

– هل كنت في باريس؟ نعم؟ لو كنت لعرفت أنّ الفرنسيين لا يهتمون بهذه التفاهات، لأنّهم يحترمون زوجاتهم.

– لا تمشط الفرنسية شعرها، بالشكل الذي لا يعجب زوجها. ارتفع صوتي، دون أن أشعر.

– لا يتصرّف أيّ فرنسي بالشكل الذي تتصرف به، لأنّه تلقى تربيةً جيدةً.

لا أدري بماذا كانت ستنتهي هذه المماحكة، لو لم تقف بيننا ابنتنا ليالكا، وبيدها لعبتها. نظرت إلي وإلى أمّها، ولاسيماعندما كنا نرفع صوتنا. بدت في عينيها مشاعر الخوف، والحزن. رأيت بوضوحٍ. وانقبض قلبي.

– كم تحتاجين من الوقت ياتونيا من أجل التسريحة؟ ساعة؟ ساعتين؟

– هل تظن أنني أرغب في الذهاب إلى صالون الحلاقة بعد هذا ا لحديث كله...

– لابأس، أخذت ليالكا بين يدي.

جلست زوجتي قرب المرآة. حضرت نفسها على مايبدو للبكاء، إلا أنها نادراً ماكانت تبكي.ولكنها كانت تفعل ذلك، عندما ترغب، وتتوقف أيضاً عندما ترغب. لاحظت منذ فترةٍ طويلةٍ أنّها تبكي من قهرها وحقدها، أو إذا أهين كبرياؤها. تظهر مشاعرها الأخرى نادراً. وعرفتُ أنّها تربي في نفسها القوة والإرادة، لأنّها ترى ذلك ضرورياً للمرأة في عصرنا.

أمر مضحك بالنسبة لي. أردت أن أضحك، إلا أنّني سمعت زمور سيارة ساشا. فأخذت المواد التموينية، والخيمة:

– يجب أن نمشي ياتونيا.

لم تجب، إلا أنها نادت والدتها من المطبخ، وهذا يعني أنّها موافقة على الرحلة.

لوحت بيدي لابنتي ليالكا. وأخذت المواد التموينية، وهرعت إلى الفناء. توقفت سيارة غو لوبييف قرب مدخل البناء.

– يا ساشا. أنا سأركب في المقعد الخلفي، حيث توجد البارودة، أتعرف معنى التقدم؟

– أعرف، وزمر للسائق، الذي ذهب لشراء علبة دخان. هل ستذهب معنا زوجتك؟.

– أجل..

– أما زوجتي فلن تذهب. التقدم عندما تتصف النساء بالرجولة.

– والرجال بالأنوثة؟

لم يجب ساشا. انتظرنا عشرين دقيقةً إلى أن جاءت تونيا، وتحركنا نحو الطبيعة، أو مايسمى بالطبيعة.

***

سارت بنا السيارة مدة ثلاث ساعاتٍ، وبعد ذلك توقفت قرب الطريق. ترك ساشا السيارة.

بدأ الظلام يخيم، ومشينا حوالي الكيلومترين، وبعد ذلك توقفنا.

– هنا.. – يجب نصب الخيمة، ويجب الحصول على الأوتاد. وإشعال النار.

نظرتُ إلى القمر الأحمر، الذي أنار النهر، وغابات الشوح، ونظرنا إلى السهل المنبسط، من مكانٍ عالٍ. استيقظت العصافير، التي كانت نائمةً على أغصانِ الشجر. كانت الطبيعة جميلةً إلا أنّني أشعر بجمال الطبيعة، فقط في قريتي. نظرت إلى زوجتي، ورأيت كأنها غريبة، وقاسية.

–هل تستطيعين يانونيا إشعال النار؟ أعطيتها علبة الكبريت، وجمعتُ لها قشور شجرة البتول الناشفة. النار مثل خلافاتنا، تبدأ بعود ثقاب، يكفي إشعال عود الثقاب، ورمي العيدان الجافة على النار.

– نعم؟!

"لعنة الله على كلمة نعم هذه"،" من أين جاءت"؟! عندما لا تعرف ماذا تقول، تقول نعم؟

وكانت تغضبني هذه الكلمة أكثر من أية كلمةٍ أخرى.

–... ستشتعل قشور البتول حتى وإن هطل المطر. أنت عشت ربيع حياتك في القرية.

– خذ وأشعل النار..

لاتطيق زوجتي ذكر القرية، ولا ترغب في سماع هذه الكلمة. إنّها تخجل لأنها أمضت طفولتها في القرية. تنظر إلى ماضي حياتها كجزءٍ من حياتها الذي لا يطاق لأنّها عاشت في وسط غير مهذبٍ وغير مثقفٍ، وهووسط القرية، ترغب في أن يعتبرونها مثقفةً، وترغب في ارتداء الملابس، على آخر موضةٍ، وماذا تعني الثقافة والموضة والمعاصرة؟ شعرت بأنّ لديها عقدةً، لم أعرف ذلك سابقاً. اشتعلت قشور أشجار البتول، ووضعت فوقها كومةً من العيدان الرفيعة والجافة.

واشتعلت العيدان، واستمر في التوهج قشر أشجار البتول، وبعد أن تشتعل العيدان، أضع آنذاك الحطب الحقيقي، دون أن أتسرع في القيام بوضع الحطب.

نظرت إلى زوجتي، التي جلست على حجر. لمعت عيناها بحزنٍ في ضوء النار. جلست إلى جانبها، وضممتها، ووضعتُ يدي على كتفها، وشعرت أنّها التصقت بي، كما كانت تفعل في شبابها، منذ فترةٍ طويلةٍ. ضغطت على كتفيها، فرفعت قبة معطفي، وقالت:

– ستمرض يا كوستيا بسبب البرد.

قبلت أذنها الباردة، فليأخذها الشيطان، تبدأ خلافاتنا من التوافه، كما بدأت النار. وكذلك إن أبدت زوجتي حناناً بسيطاً، يشتعل الحنان في قلبي، وأنسى المشاجرات والفضائح، والنوم على السرير الصغير المتحرك وصفق الأبواب. اشتعلت النار، وكأنّها علم في الهواء، مع أنّ الهواء هادئ. هبط القمر إلى الأفق. نصبنا الخيمة. ووضعنا الأغصان، والحشائش الجافة التي حصلنا عليها من الكلكوز. وضع غولوبييف الأغراض في خيمته. وأخذ البارودة، ووضع سندويشتين في جيبه. وسألته إلى أين ينوي. قال ساشا أنّه ينوي الذهاب إلى البحيرة ليصطاد البط عند الفجر، ولن يعود قبل

منتصف النهار.

– ولن تأخذ معك مواداً تموينيةً.

– سأجد كلّ شيءٍ قرب البحيرة. في يوم السبت يمكن أن يحصل المرء على كلّ شيءٍ. اشربا بدوني.

اختفى ساشكا ومعه بارودته الراعة "بيوخارد".

بقينا لوحدنا، واشتعلت النار، وأضاء الغابة المظلمة. وبدأت تهدأ النار شيئاً فشيئاً. وبقيت قطع الفحم. وخيم الظلام والهدوء.

– يا تونيا..

لم تجب، ولكنني عرفتُ أنّها لم تنم بعد. وأنها تحبني من جديدٍ، رميت قنينة الخمرة، التي لم أفتحها، وأخذت ترمس الشاي، ودخلت إلى الخيمة.

***

استيقظت بصورةٍ مبكرةٍ بسبب الهدوء غير العادي وبسبب الإحساس بالعطلة. "إنّها جميلة، زوجتي رائعة. تونيا ساحرة....، ونسيت ضرورة تذكيرها بذلك، إنّني أبله. وكنتُ أعرف أنّه يكفي أن أقول لها كلمةً جميلةً، ولو مرة واحدة. تحب النساء التأكيد على ذلك، ولو مرة في الشهر، أو في السنة. هذا ضروري مثل التصوير الشعاعي. "وعندما شعرت بشيءٍ من الغضب، عدت إلى ذكريات البارحة الطيبة لأتخلص من الغضب.

استعدت بعوضة لقرص وجه زوجتي. قتلتها دون أن أثير ضجةً. نظرت إلى الساعة، التي أشارت عقاربها إلى الخامسة والثلث. طلع الفجر، وشعرنا بطراوة الخريف. نظرت فترةً طويلةً إلى وجه زوجتي تونيا. لم تختلف تجاعيد وجهها حتى أثناء النوم. شعرت بقلقٍ وبحنانٍ، وكانت تحاول على مايبدو الاستيقاظ، وفجأةً ابتسمت، وابتسمت بنصف فمها الأيمن. انتظرت قليلاً وخرجت بهدوء من كيس النوم ومن الخيمة. نظرت إلى خيمة غولوبييف، التي انتصبت على بعد عشرة أمتارٍ من خيمتنا. ورأيت أنّها مغطاة بحبات الندى وبدت صغيرةً وتافهةً، بالمقارنة مع خيمتنا. ارتفعت الشمس في السماء، أخذت طنجرةً جديدةً لم تستعمل سابقاً، اشتراها ساشا من محلٍ تجاري لبيع الأدوات الرياضية. وفكرت بتنظيفها في ماء النهر الصافي وغرفت الماء. وشعرت لأولّ مرةٍ خلال الصيف بارتياحٍ وبهدوءٍ، أصبحت سعيداً. وأحسّ كلّ عضو من أعضاء جسمي بالسعادة.

وأردتُ من جديد الاستمرار في أعمال البناء، في بناء الجسور والبيوت، ومد الأنابيب. وشعرتُ برغبةٍ في تحضير مشاريع بناءٍ جديدةٍ، حيث تكون المصارف أقل مايمكن، والمدة الزمنية اللازمة للتنفيذ أقصر مايمكن.

نزلتُ إلى النهر، وأدرت ظهري للخيمة، فشعرت بكلّ مشاعري بخيمتي. حيث تنام زوجتي. نوماً عميقاً. اختفى الضباب بسرعةٍ، وكأنّه اختفى من نظرةٍ واحدةٍ من نظراتي، وما أن اختفى الضباب حتى بانت قمم أشجار البتول الباسقة، ورؤوس أشجار الحور الشامخة، إنّني في قمة السعادة. بزغت الشمس وأخذت تصعد إلى السماء، لم أرَ خلال حياتي كلّها أجمل من بزوغ الشمس

في هذا اليوم. أجل أنا سعيد. أمامنا يوم بكامله، سأقضيه مع زوجتي تونيا. تساقطت أوراق الشجر. واستنشق الهواء الطلق، وأتناول الفطور الطازجة. وفجأة ارتجفت، كأنّني أصبت بحرقٍ، –صباح الخير. ألا يوجد لديك علبة كبريت؟

سألتني فتاة ذابلة، مرتدية بنطلوناً أخضر اللون، وسترة جلدية مستوردة، أو أنّها ليست سترةً، وإنّما كنزة، يعلم الله. ووقفت بين الشجيرات على مقربةٍ مني. تأمّلتْ فيّ، دون أن تشعر بخجلٍ. مررت أمامها، وتوقفت وأشعلت عود الثقاب، انحنت وبانت صدريتها، وأعطيتها عود الثقاب لكي تدخن.

– شكراً.. قالت مبتسمةً..

– واجب..

عادت، ولاحظت أنّ بنطلونها ضيق للغاية، ولاحظت وجود خيمةٍ غريبةٍ قريبةٍ من خيمتنا.

إنّها خيمة كبيرة تتسع لثلاثة أشخاصٍ. ورفرف على عمود الخيمة علم مرسوم عليه تنين بألوان سوداء وحمراء. اختفى سروري بهذا الصباح الخريفي المشمس. أردت العودة إلى البيت إلى المدينة. ما معنى البقاء هنا؟ سأضطر إلى التعرف على هؤلاء القوم. ويوجد في الخيمة شخصان أو ثلاثة أشخاصٍ.

غرفت الماء، وغسلت يدي ووجهي، وعدت أدراجي إلى الخيمة.

مازالت تونيا نائمةً. ولن يعود ساشا قبل وقت الغذاء. وجلست أفكر. كما رأيتُ ضرورة تغيير المكان، إلا أنّ هذا يتطلب جهداً كبيراً ووقتاً طويلاً. يستغرق هذا العمل ليس أقل من ثلاث ساعاتٍ، ولن يعرف غولوبييف مكاننا الجديد. ولا أريد تغيير المكان. هذا هو المضحك المبكي. وتذكرتُ حكاية السمور، الذي يأبى إلا أن تكون له أرض لوحده فإن شاركه فيها أحد إمّا أن يرحل، وإمّا أن يموت.

وتصورت نفسي متنقلاً برفقة زوجتي ومعنا الخيمة وأمتعتنا. لعل أفضل حل هو أن نركب الباص ونترك لساشكا مذكرة. ولكن إن عدنا إلى البيت، فبماذا ستفسر سبب عودتنا والدة تونيا؟

وكذلك فإنّ زوجتي لن توافق على الرحيل وستتهمني بالأنانية.

– هل أنت يا زورين هنا؟ سمعت صوتها من الخيمة.

عادةً تناديني باسمي، إلا أنّها منذ فترةٍ قصيرةٍ، أخذت تناديني بالكنية. ويعني هذا أنّ مزاجها جيد. ولكن مزاجي في هذا اليوم تعكر.

شعرتُ أنّ الأمور لن تسير على مايرام. لأنّهم سيتعرفون علينا وسيشربون الخمر. ولكنني غضبتُ من نفسي. وما المسألة؟ هم جاؤوا بهدف الاستجمام، وكذلك نحن.

ولكن حدثت حماقات، لا أرغب في تذكرها، ولن أندم على أيِّ شيءٍ....

جاءت لعندنا الفتاة، التي كانت ترتدي بنطالاً أخضر اللون، بعد أربعين دقيقةً. وطلبت منه ملحاً، وقالت أنّ اسمها ألكا، وتأملتْ في خيمتنا، وعرفت اسمي واسم زوجتي، وأخبرتني أنّها تجمدت

بسبب البرد عند الفجر، وأنّ فادكا وبارس، يغطان في نومٍ عميقٍ. وسكتت ووضعت الطنجرة على النار.

– هل تريدون يا كوستيا فنجان قهوةٍ برازيليةٍ؟

– لا لا أريد.

قلت لابأس، مازالت تخاطبني بصيغة الجمع. أشعلت النار.

– لماذا؟ – استغربت الفتاة. شعرتُ بأنّ زوجتي تونيا بدأت بتحريك حاجبيها معبّرةً عن غضبها لعدم لباقتي مع هذه الفتاة. نظرت إلى زوجتي وتأكدتُ من أن نظراتها تعبّر عن عدم الرضى. حركت زوجتي تونيا حاجبيها. مشت الفتاة، وبصوتٍ عالٍ، سمعته الغابه كلّها قالت:

– تعالوا لعندنا.

تقدم نحونا شاب، تركت أشعة الشمس على جسده أثرها، ذو شكلٍ متوحشٍ، يرتدي مايو ويضع على كتفيه منشفةً، وينتعل خفافةً. خرج هذا الشاب من بين الشجيرات لا أدري من القادم أهو بارس أم فادكا؟ ولسبب ما ارتديتُ طاقيتي، ودخنت سيجارتي.نظرتُ إلى زوجتي تونيا، فرأيتُ أنّ نظراتها تدل على الفضول. بالطبع كان ينقصها هنا في حضن الطبيعة المرآة وأدوات الزينة.

وشعرتُ بضرورة التعرف على هؤلاء القوم.

جلس هذا الشاب قرب النار وأخذ يحك ركبته وقال:

– آلكا ، لماذا تضايقين الناس؟

استغربت التناقض بين صوته. الناعم وبين حجمه الكبير، وشكله الرياضي.

– اسكتْ، قالت آلكا، وهي تعطس بسبب دخان السيجارة. وأيضاً شعرت بالتناقض بين صوتها الرجولي، وجسمها الذي يشبه الشباب، وبين مكياجها، الذي مازالت آثاره من البارحة على وجهها المستدير.

نظرت تونيا إلى الشاب والشابة، إلى أن تذكرت أنّها حتى الآن لم تغسل وجهها. ولم يبق أمامي سوى تنفيذ لعبة البارحة، التي لم أفهم سرها، ولن أفهم.

لماذا تخلى الناس عن طبيعتهم؟ لماذا أصبح كلّ شيءٍ مصطنعاً؟ لماذا يحب الإنسان أن يتخذ لنفسه شكلاً آخر، غير شكله الحقيقي؟

في الوقت الذي كانت فيه تونيا، تغسل وجهها بماء النهر، انضم إلينا الشاب الثاني: كان هذا وقحاً خفيف العقل، قليل الحياء. اسمه بارس وكنيته أرسينتيفسكي. احتاج إلى قليلٍ من الذكاء لكي أعرف لماذ آلكا تسميه بارس وليس باريس. إلا أنّها شرحت السبب.

شربنا الشاي في الصباح. وقمت بعمل القاضي أو الحكم في المباراة التي جرت بين بارس وبين فاديم بالذكاء. وشعرتُ أنّهما يتباهيان أمامي وأمام آلكا وأمام زوجتي تونيا....

جاء ساشكا قبل الغروب، وكنا في خيمة جيراننا. ونظر إلينا، وأخرج سمكاً كبير الحجم وبطتين، وحجلةً، وسمكاً صغيراً، لم تكن لدينا رغبة في تنظيف البط، أو الاقتراب منه. وكان الكلب

يقترب من كلّ واحدٍ، ويحاول مساعدته، بدأنا بتقشير البطاطا.

وأخذ فاديم بارودة ساشا:

– "بيوخارد"..؟ أين استطعت شراء هذه البارودة؟

ارتاح ساشا لمدح فاديم لبارودته. وقدّم فاديم لساشا. بارودته. ودار بينهما حديث حول الصيد وأدواته. وتحدثت معهما، ولكنني تظاهرتُ أنّني لا أفهم شيئاً في الصيد وفي البواريد.

وأخذ يشرح لي ساشكا ماهو الفرق بين الأسطوانة اليسرى لبارودة الصيد. وما هو المدى المجدي للبارودة. ويعرف معرفةً جيدةً أنّني كنتُ صياداً في طفولتي وفي شبابي.

– من سيقطّع الحطب، ياشباب؟ صرخت آلكا. أخذت بلطةً وقطعت شجرة شوحٍ يابسةً طويلةً. أخذت نصفها إلى قرب النار، ووضعته على النار، وبذلك فإنّ النار ستشتعل حتى منتصف الليل.

– ماهو رأيك، مع من تنام هذه الفتاة؟ مع باريس أم مع فاديم؟ – سأل ساشا، عندما عدت إليه.

– من؟! سألت بغضبٍ؟

– اعتذر يا صديقي، يا أيها الشيخ... لماذا تغضب؟

– إذا كنت تتحدث عن آلكا، فحسب اعتقادي أنّها تعمل بورديتين. –أجبت وأنا في قمة الغضب.

– وقد يجوز أنّها تعمل دون توقفٍ؟ –قال هذا الأبله.

حضرت تونيا العشاء، وتحدثت مع آلكا. "ألا يفهم ساشا؟.... إن لم يفهم فسألطمه، تجلس قرب النار ليس فقط آلكا وإنّما أيضاً زوجتي "ولكن غولوبييف، لا يستطيع الابتعاد عن مثل هذه الأحاديث. وشعرت بغضبٍ شديدٍ ليس عليه، وإنّما لأن زوجتي ارتاحت كثيراً لهذه الفتاة، ذات السلوك السيء، لأنّها تنام في خيمةٍ واحدةٍ مع شابين. أعرف معرفةً جيدةً مثل هذه الفتيات، أعرف هذا الجيل، جيل مابعد الحرب. لا يعرف أبناء هذا الجيل أين الصح، وأين الخطأ، كما أنّهم لا يعرفون إلى أين يتجهون. إنهم رومانسيون وحالمون رقيقون. وينتظر المرء من أبناء هذا الجيل أيّ تصرفٍ كان.

بالنسبة لمثل هذه الفتاة إمّا لا توجد أخلاق، أو أنّ مفهوم الأخلاق غامض. تعيش هذه الفتاة بحريةٍ كاملةٍ، ولذلك فهي لا تعرف المسؤولية. كيف يجب أن يتصرف المرء مع مثل هذه الفتاة؟

لا أعرف ولا أريد أن أعرف. عندما تأتي مثل هذه الفتاة لعندنا إلى مؤسسة البناء، فسوف أساعدها وأمدّ لها يد العون والمساعدة، وأبيّن لها ماهو الصحيح وماهو الخطأ. وتأتي عادةً إلينا مثل هذه الفتاة، في حال عدم قبولها في الجامعات والمعاهد العليا، عند انتهاء دراسة المرحلة الثانوية. أشفق علىمثل هذه الفتاة، وأتمنى أن أبيّن لها ماهو الصح وماهو الخطأ. وأساعدها على تكوين شخصيتها المستقلة. ولكن مثل هذه الفتاة، إن جاءت إلى مؤسسة البناء، التي أعمل فيها، فلن تبقى فترةً طويلةً. فتذهب إلى مناطقٍ بعيدةٍ مثل الأورال، لست ضد أن تعمل، مثل هذه الفتاة في المناطق النائية، إلا أنّني لا أطيقها تنام في الفندق في غرفةٍ مخصصةٍ لشخصٍ واحدٍ مع رجلٍ غريبٍ. ويعرف

ساشا غولوبييف نظراتي الأخلاقية نحو علاقة الرجل بالمرأة. وفهم في نهاية المطاف أنّني غاضب:

– اعذرني ياشيخ اعذرني.... ولكن يجب أن تصبح مهذباً ألا توافق على قضاء ليلةٍ معها في خيمةً واحدةٍ؟ إذا لم يكن معكما أحد؟

– بالطبع سأرفض مثل هذا العرض؟

– لماذا؟!

– لأنني أريد حلق ذقني بماكينتي للحلاقة. ألاتفهم؟ بماكينتي. أبعد عني. قام ساشكا ببعض الحركات، التي تدل على اعتذاره، وشعرت بأنّني بدأتُ أغضب وسأصرخ في وجهه.

دعونا لتناول العشاء.

– كرهت هذا اللقاء منذ الصباح، وعلي أن أتحمل هؤلاء الناس طيلة السهرة. كان مزاج ساشا مرحاً. أما أنا فبصعوبةٍ، تمالكتُ نفسي. وجلس الجميعُ على الأرضِ، كما يجلس الأتراك، تحت الراية الغريبة، المرسوم عليها تنين، وأخذت الترمس وسكبت كأساً منه، وشربت شراباً مستورداً، دون أن أنتظر انتهاء نخب الفتاة ألكا، التي أرادت أن تشرب نخب اللقاء.

أعتقد بأن باريس كان أقدم في العمل من فاديم، مع أنّ فاديم أيضاً كان يحضّر أطروحة الدكتوراه. وسألته عن مدى صحة وجود أكثر من مئتي ألف عالمٍ في مدينة موسكو لوحدها، يوجد بينهم حملة ألقاب دكتور وأكاديمي. اعتبر باريس أنّ هذا الرقم عادي وليس كبيراً، ولم يجب عن سؤالي لأنّه كان يبتلع حبةً، عندما طرحت عليه السؤال.

نظرت زوجتي إلى الفيزيائيين...ولم أستغرب، لأنّها لأول مرةٍ تلتقي بمختصين بالفيزياء. ومع هذا لماذا حدقت بهما، وبوجههما؟ ولماذا تظاهرت زوجتي بمعرفة الفيزياء، ونظرية الاحتمالات ونظرية الجاذبية؟ لا أفهم هذه العلوم إلابشكل ضبابي، فكيف هي تستطيع أن تفهم شيئاً في الفيزياء؟

– ألا ترون.... أنّ التجربة هي التي تثبت الحقائق. كان فاديم متساهلاً وصبوراً.

أخرج من حقيبته، التي يحملها على ظهره مفكرةً، وأخذ من المفكرة ورقةً بيضاء اللون، وطواها، وصنع من هذه الورقة حلقةً وقدّمها لزوجتي تونيا:

– هنا جانبان خارجي وداخلي، أليس كذلك؟

– نعم... بانت على حاجبي زوجتي الجميلين علامات التفكير.

– هل تستطيع حشرةً صغيرةً أن تزحف من هذا الجانب إلى ذاك، دون أن تعبر حافة الورقة؟

– طبعاً لاتستطيع.

– والآن – مزق الورقة، ولصقها من جديدٍ، – هل تستطيعين أن تبيّني أين الجانب الداخلي وأين الجانب الخارجي؟

رأيت كيف تونيا حركت قلمها بالورقة، وعرفتُ لو أنني قمت بهذه التجربة، وليس فاديم، لما أصغت إليّ....

غيّر فاديم الحديث، فأخذ يتحدث عن موضوعٍ آخر، قريبٍ من اهتمامات تونيا، دار الحديث حول الكتب بوجهٍ عام، وبعد ذلك دار الحديث حول الروايات البوليسية، وحول روايات الخيال العلمي.

أمّا باريس ، فكان بين الحين والآخر يروي نادرةً طريفةً، وأحياناً نادرةً سيئةً، فتضربه ألكا على ظهره مداعبةً إياه. حاولت أن تفهم تونيا سبب قهقهة ألكا. أخذت أغلي في أعماقي، وأغاظني هذا الجو كلّه. فابتعدت عن النار.

ألقى القمر أنواره على الغابة وعلى النهر، وكان القمر كبيراً، وأصفر اللون، ساد الهدوء في الأمكنة كلّها. كانت طرائفهم قد نضبت عندما عدت إليهم. ألقت ألكا بنفسها على باريس، فلم يستطع تحريك إبرة المذياع. همست في أذنه شيئاً ما، فضمها وتابعت زوجتي أحاديثها مع فاديم حول الأدب:

– ماهو رأيك بالكاتب جويس؟

– إنه كاتب ضحل جداً، إذا ما قارناه مع الأديب فرانز كافكا.–قال فاديم. وهو يخرج من جيب بنطلونه الجينز علبة سجائرٍ من نوع "كنت" – وطرح سؤاله علي:

– هل قرأتم جويس؟ فقلت أنّني لم أقرأ جويس لعدم وجود الرغبة والوقت.

– لم تكن لدينا مؤلفات جويس وفرانز كافكا– أضافت زوجتي، إضافةً مناسبةً، التي تصرفت بشكلٍ مناسبٍ في هذا اليوم، وليس من عادتها، أن تتصرف بشكلٍ لائقٍ، كما تصرفت اليوم.

تسارعت في مدحي لزوجتي، لأنها تكلمت بصوتٍ، لا يخلو من بعض الإهانات تجاهي. ولم يخطر ببالها أنّني غير آسفٍ على عدم قراءتي لجويس، والحقيقة حاولت قراءة جويس، قمت بهذه المحاولة منذ سنواتٍ كثيرةٍ، إذ أحضرت زوجتي لي أحد كتبه لمدة يومين إلى البيت. وجدته كاتباً ثقيلاً، فقرأتُ حوالي العشرين صفحةً، وسررتُ لأنني نسيتُ، في اليوم التالي ما قرأت. والآن تريد زوجتي تونيا أن تعبّر عن أسفها، أمام هذين الشابين المتأنقين، لعدم قراءة جويس، لأنّ عدم قراءتي لجويس تدل على مستوى غير كافٍ من الثقافة غضبت من زوجتي ومن نفسي، غضبت من نفسي لأنّني عتبت على زوجتي، فلا ضرورة للعتب عليها، لأنّني لا أنتظر منها تصرفاً آخر.

– بالطبع لا توجد مؤلفات جويس وفرانز كافكا في المكتبات. لأنّها ما إن تطبع، حتى تنفذ مباشرةً. فهل مؤلفات ألكسندر بوشكين متوفرة؟ وهل مؤلفات ميخائيل ليرمنتوف متوفرة؟. –طرحت هذه الأسئلة على زوجتي بشكلٍ مفاجئٍ.

استغربت في البداية، ثم غضبت، وابتعدت، دون أن تجب عن أسئلتي، من عاداتها الابتعاد عندما لا يروق لها الحديث، أو عندما ترغب في تجنب الإجابة عن سؤالٍ ما. وشعرت أنّني أكاد لا أتحكم بأعصابي، كدتُ أنهار بسبب الغضب. وأحسستُ بغربتي وبأنّني وحيد. لم يستطع ساشا مساعدتي. أراد الرمي على الأواني الفارغة، وزوجتي كعادتها ترغب في محاربتي، وقلما تتخذ الموقف نفسه الذي اتخذه.

– ما علاقة الكسندر بوشكين بحديثنا؟–سأل فاديم. وابتسمت مؤيدةً إياه زوجتي تونيا.

– إنّه في صميم حديثنا، لأنّ المشكلة هنا عدم توفر مؤلفات جويس، وفرانز كافكا في المكتبات.

هكذا ترى أنت. أما أنا فأرى أنّ المشكلة تكمن في عدم توفر مؤلفات الشاعرين الكسندر بوشكين وميخائيل ليرمنتوف.

– ألا توجد مؤلفات الكسندر بوشكين في المكتبات؟ سأل فاديم، وحرك الحطب المشتعل، ونظر إلى تونيا فحركت كتفها، وكأنها تعتذر عن عدم تهذيبي.

ارتفع ضغطي بسبب الغضب.

قهرتني حركة كتف زوجتي، لأنّها تدل على احتقارها لي. أردت أن أظن نفسي مخطئاً، وانتظرت كلمةً منها، ولكنني لم أخطئ. فلم تنطق زوجتي ببنت شفةٍ. ارتجفت وغضبت وحزنت كثيراً. واستغربت لأنّني قلت بهدوءٍ كبيرٍ:

– تتوفر في المكتبات كتب لا حاجة للقراء بها. ولكنك حاول أن تحصل على مجلدٍ واحدٍ أو أكثر من أشعار بوشكين.

يبدو أن باريس يشبه يوليوس قيصر، فهو مثله يستطيع أن يقرأ ويكتب ويتحدث في وقتٍ واحدٍ، فجأةً أبعد ألكا وتوجه نحوي:

– أتعرف ماذا؟

– ماذا..؟

– لن نفعل. – لمعت عيناه في الظلمة كما لمعت عينا باريس، – لا لزوم، أتفهم؟

– ماذا، .. ماذا تقصد بكلمة، لا لزوم؟

– كفى.....

– ماذا كفى؟ –صرخت، بعد أن فقدتُ القدرة على التحكم بأعصابي، وقفزتُ. –ماذا؟!

وكأنه كان ينتظر صراخي، فرفع يده، وابتسم بوداعةٍ، وابتعد، وأخذ، يتحدث مع ألكا، بهدوءٍ، وبشكلٍ يشبه التمثيل. نظرت إليهم جميعاً. وابتسم ساشكا وهو سكران، وقدّم لي قنينةً فارغةً وقال متلعثماً لأنّه سكران:

– ارم ياشيخ في الهواء...

أخذت القنينة وقذفتها في الهواء إلى الأعلى. أخذ ساشا بارودة الصيد، وأطلق النار.

سقطت القنينة على الأعشاب دون أن تتكسر. شعرتُ ألكا بسرورٍ كبيرٍ، وأحسستُ بحزنٍ كبيرٍ، وطلبتُ سيجارةً، فقدّم لي فاديم سيجارة "كنت" ونظر إليّ نظرةً، تراءت لي أنّها نظرة لا تخلو من المحبة. وأخذ بارودته واقترح علي الرمي على أهدافٍ ثابتةٍ. ونصب غولوبييف هدفاً، وعاد إلى النار، فكان الهدف قنينةً، بانت من بعيدٍ في ضوء القمر.

وبدأنا نرمي، لكي نرى من يرمي بدقةٍ.

– ماهي حاجتك لكلّ هذه الطلقات؟ سأل غولوبييف مستغرباً.

– أردت أن ترمي على الدب. هل تريد أن ترمي يا باريس؟

أومأ برأسه باريس موافقاً.

– وأنت يا تونيا؟

أعربت زوجتي تونيا عن رغبتها، ووافقت على الرمي ببارودة ساشكا "بيوخارد" ذات أسطوانة عيار 16 مم، وابتسمت للضيوف.

رمينا القرعة لمعرفة الدور، وأعلن باريس بصوتٍ عالٍ أنّ لديه للفائز في حقيبته مفاجأةً جيدةً. وأخذ من مفكرته ست ورقات وكتب عليها أرقاماً، وطواها، ووضعها في القبعة وقدّمها لي:

–اسحب.

وقلت له أنّ الكلخوزيين عندما يرمون القرعة، يجرون قرعة أخرى، حول من الذي سيبدأ بسحب الورقة الأولى.

– نعم...نعم، هذا بالضبط، ولكن هنا يمكن أن نجري قرعةً ثانيةً وثالثةً، إلى ما لا نهاية.

– طبعاً، برأيي أنّنا دائماً، نسحب القرعة.

– إنّها فكرة هامة. قال باريس –يوجد ست أوراق. سنقوم بالقرعة.

أخذت ورقةً من القبعة، وفتحتها، وقرأت عليها الرقم واحد. وقدّم لي ساشكا بارودته، وأطلقت النار، وأخطأتُ الهدف. لا توجد لدي رغبة لمعرفة كيف ترمي زوجتي من البارودة. وكان منظرها مضحكاً ومبكياً في آنٍ واحدٍ. وتذكرت الجدة التي وضعها نيكولاي غوغول، وهي جدة إيفان بن فيدور شبونكا. التي كانت تحب الرمي على البط...وانتهى الرمي بحصول ساشكا غولوبييف على الجائزة وهي قنينة وسكي من صنع اسكتلندا، لأنّه أفضل رام.

اشتعلتُ النار بقوةٍ أكثر من الماضي.

– كم بقي من الطلقات ؟ سأل ساشا بعد أن تذوق الخمرة.

– لدى ست طلقات. –تكفي لقتل الدب.

– ست طلقات؟ –قالت ألكا– وعددنا ستة أشخاص.

– تريدين أن تقولي أنّه يمكن اللعب في اللعبة الرويلة– ذهب فاديم إلى الخيمة وارتدى كنزته.

– وماهي لعبة الرويلة؟

– إنّها يا ألكا لعبة الضباط.

– آه.. سنلعب يافاديم، تفضلوا..

– سألعب، ولكن لا يجوز أن تشارك النسوة في هذه اللعبة، وهي لعبة مخصصة لضباط القصر.

– لماذا؟ – اهتمت زوجتي بهذه اللعبة، وأبدت الفضول لتعرف كيف يلعبونها.

– يوجد في مخزن المسدس براونينغ سبع طلقات. نحرك المخزن. ويبقى في نهاية الحفلة سبعة رجالٍ، الذين يرمون من المخزن الطلقات... ولكنهم يحتفظون بطلقةٍ واحدةٍ..... ويتركون المسدس

براونينغ.

حملقت تونيا وألكا به، ولأوّل مرةٍ أتحسس قوة الفضول لدى النساء...

– وماذا سيحصل فيما بعد.؟ – سألت ألكا.

– ماذا سيحصل –شرب فاديم جرعةً من كأسه.– سيضع كلّ واحد من الرجال السبعة أسطوانة المسدس في رأسه، ويضغط على الزناد، فإنّ واحداً منهم سيقتل.

– أمر مخيف – قالت ألكا، وهزت بكتفيها.

– ما الفرق؟ فإنّه سيموت في مكانٍ ما. – قال باريس– ما الفرق أيموت الإنسان الآن أم غداً؟ هنا أم في الحرب؟

– هيا يا شباب، العبوا في الرويلة. وأخذت تقفز وهي تجلس قرب النار– العبوا الآن، الآن، الآن.

جالت بنظراتها المجنونة على الموجودين.

– وماذا...؟ –نظر إليّ فاديم– أنا أريد أن ألعب...

– كيف ستلعبون إذا لم يكن لديكم مسدس ومخزن؟

– بكلّ بساطةٍ – أخذ فاديم القبعة ووضع فيها ست طلقات وطلب من باريس تفريغ الطلقات من البارود.

– افرغها يا باريس.

– كيف؟؟!...

– هكذا، أفرغها جميعها، ما عدا واحدة.

– أولاً، أنا لست ضابطاً يافاديم،.. ثانياً أنا لستُ روسياً، وبالتالي لست من ضباط القصر.

إنّني فقط دكتور في علوم الفيزياء والرياضيات، وعندي بعض الاهتمامات بعلم السيبرنيتيك...

– لا تستطيع مساعدتي. أخذ فاديم الطلقات. – فسأقوم بنفسي بهذا العمل.

أخذ فاديم من جيبه سكيناً من النوع الذي يطوى، ومسلةً. وأخذ يثقب الطلقة، وحشوة اللباد التي فيها، وبعد ذلك رشق البارود على النار، وأعاد الطلقة واللباد.

اشتعل البارود وأضاء وجه ألكا. نظرت إلى زوجتي تونيا، التي كانت في الظلّ، وأخذ ساشكا يحرك إبرة المذياع.

– من فضلك – نظرّ إليّ فاديم، – هذه هي الطلقة السادسة ولم أفرغها، إنّها أثقل من بقية الطلقات بغرامين، إلا أنّها تشبه الطلقات الأخرى، هل تستطيع باللمس تميزها عن الطلقات الأخرى؟

– لا لا أستطيع.

– وأنا أيضاً لا أستطيع، – ترك الطلقات في القبعة– ألكا هزي القبعة!

هزت ألكا القبعة، ورمت الطلقات، وسكت الجميع.

– نجري بعض التسهيلات، لا نسمح للنساء بالمشاركة في اللعبة، ولكن طلقاتهن تبقى... هكذا، وهكذا، ماذا هذا؟ الثأر لمئتي وخمسين ألف؟ ولم أعرف هل فاديم يتحدث بتحدٍ أم يمزح؟ لمعت عيناه بسخريةٍ. أخذ بارودة الصيد "بيوخاراد" ونفخ في أسطوانتها اليسرى.

– كفى ياشباب... – وضعت ألكا ذقنها على ركبتيها، أنتم جبناء، أنتم أبعد ما تكونون عن الرجال، أنتم؟ لن تستطيعوا أبداً.

وأخذت ألكا فجأة تقهقه.

– أأنتم ستلعبون في الرويلة؟ ياإلهي. أنتم...؟

– كفى يا ألكا! نهض فاديم... كفى؟!

– وهل تستطيع أنت أن تلعب؟ – واستمرت ألكا في الضحك– وأخذت تتدحرج على الأعشاب قرب الخيمة.

– لن أستطيع أن ألعب لوحدي. مفهوم؟ وأخذها بقبتها، لن يلعب المرء مع ذاته، لابد من وجود شركاء. أخذ فاديم يغضب، وينظر إلينا،..... وشعرت ببرودةٍ هادئةٍ...

– من فضلك– قدّم فاديم القبعة لباريس.

– أنا– ابتعد باريس، وأخذً يصفرّ أغنية "كارمن".

– وأنت؟ توجه فاديم نحو ساشا غولوبييف.

– لم أكمل حتى الآن بناء مصرف المجاري – قال ساشا، –أضف إلى ذلك، أنّني ألعب فقط الشطرنج.

– وأنت؟ قدّم لي القبعة. وتجمد.

نظرّ إليّ فاديم. توقفت ألكا عن القهقهة. لجم باريس رغبته في الابتسام، وعض شفته. وجلست تونيا، ودون أن تتحرك نظرت إلى النار. سكت.

تغيرت عينا زوجتي في الظلام. هكذا تراءى لي. أبعدت القبعة عني ببطءٍ.

رمى فاديم القبعة في الحقيبة التي تحمل على الظهر. وشد خيطها. وعلق بعد ذلك الحقيبة على شجرة البتول. وأخذ قنينة الوسكي وأخذ يشرب منها.

– هل سنشرب نخب الرجال المعاصرين؟...

نظرت إلى تونيا وتراءى لي أنّ تغييرات طرأت على مقلتيها: إّما أنّ مقلتيها ضاقتا، أو أنّهما لمعتا وعبّرتا عن حزنٍ، نظرت إلى الساعة. وتأوهت ونهضت:

– الآن الساعة الواحدة بعد منتصف الليل. تصبحون على خير.

– تونيا. ناديتها بصوتٍ لم أعرفه.. ولم تنظر وتابعت... بعد أن شربنا من قنينة الويسكي. ذهبت إلى النهر دون أن أودعهم. جرى الكلب جيك ورائي. بدأت أحلل تصرفاتي وشفقت على نفسي.

ما الذي حدث؟!

رغب فاديم أن يلعب هذه اللعبة المتوحشة الغبية– وشجعته على ذلك المجنونة ألكا.

ولاحظت ذلك لأنه قفز بعصبيةٍ، قال بصوتٍ مرتجفٍ: "لا أستطيع أن ألعب لوحدي. إنّني بحاجةٍ إلى شركاء. "وهل كان متأكداً بأنّ الجميع سيرفضون هذه اللعبة؟ هل عرض علينا اللعب لأنه تأكد من خوفنا وجبننا؟ إنّه يعرف صديقه باريس، يعرف مسبقاً أنّه سيرفض، وماذا بعد ذلك؟ هل هو عالم نفساني، عرف مباشرةً أنّ ساشا جبان؟ أخذت أنتقد نفسي، لأنّني لم أشارك في اللعب. لأنّني لستُ جباناً. لم أعتبر نفسي جباناً. رفضت اللعب بهدوءٍ وببطءٍ، أي أنني في ظروف أخرى لما رفضت أبداً.

في أيّ الحالات؟ أتكون مواقفي مواقف جبانةً، لأنّني أجلت الموقف الرجولي إلى ظروفٍ أخرى؟

ربما أنا جبان، على الأغلب هكذا، إذن أنا جبان عادي، وكانت زوجتي على حقٍ عندما تركتنا باحتقارٍ، دون أن تنظر إلينا، وذهبت إلى الخيمة.

شعرت كأن وجهي احترق أو التهب وكذلك يداي وعنقي. نزلت إلى الشاطئ القرفصاء على الأرض. شعرت بدفء الماء. بدأ يتولد الضباب فوق الماء. وشعرتُ بنشاطٍ مفاجئٍ وبوضوحٍ في أفكاري وغمرتني روح الحماسة والإرادة القوية. وأحسست ببرودةٍ في صدري مثل تلك البرودة التي شعرت بها في وقت التجربة وفي لحظة الخطر. فهمت الآن واجبي، وأدركتُ أنّني لا أستطيع أن أمضي عمري محتقراً نفسي. فأنا لستُ جباناً، ولا أخاف أحداً، ولا أخاف نفسي.لا أخاف أيّ شيءٍ.

وإذا كنت متأكداً من شجاعتي، فلماذا أجرب ذلك؟ صفرت للكلب جيك، فجرى لعندي من بين الشجيراتِ، وغرز وجهه البارد في راحة – يدي. واختفى ثانيةً. فجلست على الحجر.

تجاوزت الساعة الرابعة بعد منتصف الليل. بزغ الفجر، وخمدت النار قرب الخيمة. نام الجميع. عدت أدراجي. ومازالت الحقيبة التي تحمل على الظهر معلقةً على شجرةِ البتول، فأخذتها وأخذت منها القبعة، التي فيها الطلقات.

غاب القمر، إلا أن الفجر بدأ يشق طريقه. سخرت من الغباء، وابتعدت عن الشجيرات بحذرٍ. خيّم الهدوء. ولكن أين بارودة الصيد؟ لم أجدها، على ما يبدو أنّ ساشا أخذها إلى داخل الخيمة. دخلت الخيمة. وسمعت شخير ساشا غولوبييف. فأخذت البارودة من الخيمة بهدوءٍ، وجمدتُ ثانيةً.

ياتونيا. –بهدوءٍ، ناديتها. آه، يا تونيا. دون أن أنتظر من نفسي القيام بهذا التصرف تسارعت دقات قلبي، انتظرت، إلا أنّ زوجتي لم ترد. إمّا أنّها كانت نائمةً، وإمّا أنّها لم ترغب في محادثتي. فذهبت مسرعاً، تقريباً راكضاً إلى النهر. وأحاطني الضباب من الجوانب كلّها. وجرى الكلب بين الشجيرات محركاً ذنبه، وحملق عينيه باتجاهي.

– أهدأ يا جيك، –خاطبت الكلب– أتسمع، ابعد عني.

إلا أنّه لم يبتعد. وضعت البارودة "بيوخارد" على الأعشاب جلست على الحجر. وضعت يدي على القبعة، شعرت ببرودةٍ. كان عدد الطلقات ست طلقاتٍ. أخذت أتلمسها. كلّها محشوة بالرصاص،

ولكن إياها محشوة بالبارود؟ تستطيع كمية قليلة من مادة البارود: تلك المادة الجافة وذات اللون الأشهب أن تطير دماغي، وتسيّل دمي، وتقتلني، وتنهي وجودي، فأختفي من الوجود.

ولكن إلى أين سأختفي؟ غمرني الخوف من أخمص قدمي إلى قمة رأسي. ورميت بقرفٍ القبعة والطلقات. تدحرجت واحدة منها على الأعشاب عرفت أنّها طلقتي. أنت جبان، هذه هي المسألة. "– خطرت على بالي مثل هذه الفكرة. هل يعقل أن تكون زوجتي على حقٍ؟ هل صحيح أنني جبان؟ وأن هذه اللعبة ليست لأمثالي؟

طلع الفجر، وتذكرت حياتي. تذكرت السنوات والشهور والأسابيع والأيام. تذكرت تفاصيل تافهةً من حياتي الماضية، ولم أتذكر الأحداث، التي كنتُ أعتبرها هامةً، والتي بالفعل هي هامة. ولكن ماهو الهام بالفعل؟ إذا كنتُ جباناً، ولا أحترم نفسي، ولا أريد ذلك؟ ولكن لماذا يجب أن أحترم نفسي؟ هل هذا الاحترام ضروري؟ أتعرف...؟؟

تذكرت ثانيةً لمعان عيني زوجتي تونيا، الذي يعبّر عن إيمانها العفوي بزوجها، وتذكرت كيف خمد إيمانها، وكيف ابتعدت عن النار، وذهبت إلى الخيمة. يعني أنا جبان.....

– "يجب أن أوقع أنني جبان.. وكفى"، –"لا ضرورة للتفكير ووجع الرأس. نعم"، – "ولكنني أعرف أنني لست جباناً". – "من أين جاءتك هذه الثقة؟" – "هكذا جاءتني..."

أخذت "بيوخارد" من بين قدمي، وأخذت الطلقة التي تدحرجت من القبعة. أدخلت القبعة إلى الأسطوانة اليسرى. وأخذت أردد بيني وبين نفسي. "هل أطلق النار؟ أولا أطلق النار، هل أضغط على الزناد أو لا أضغط؟ دخلت الطلقة بسهولةٍ في الأسطوانة. حضّرت نفسي. خلعت غصن حورٍ، ونظفته من الأوراق، ووجهت أسطوانة البارودة "بيوخارد" مباشرةً إلى رأسي. تجمدت في مكاني. كدت أن أصرخ. وأرتجف. ومع هذا التقطت الزناد، وضغطت عليه. مرت لحظة غريبة مريرة علي. ضرب شيء ما برأسي، وساد الهدوء، هبطت ببطءٍ على الأرض.

نظر الكلب إليّ دون أن يدري ما الذي حصل. هل أنا حيّ؟ هل أحرزتُ النجاح؟ هل ربحت المعركة؟ قفزت وعرفت أنني مادةً حيّةً، مازلت لحماً ودماً. يبدو أنّه يحق لجسدي الاستمرار في الحياة في أمكنةٍ وأزمنةٍ معينةٍ، وأن يتمتع في هذا الصباح الخريفي، وفي اليوم كلّه وفي المساء.

أردت أن أقفز، وأردت أن أركض إلى مكانٍ ما في الجبال. وأن أتعرف على الناس. نظر الكلب إليّ مستغرباً.

أخذت القبعة، وفيها الطلقات الخمس المتبقية، أيّ هذه الطلقات هددت حياتي؟ تصورت نفسي قتيلاً، وفزعتُ، خفتُ. وكدتُ أن أصرخ بسبب السرور والفرح. أخرجت الطلقة الفارغة، ووضعت مكانها، طلقةً، أخرى، وضغطت على الزناد، إلاّ أنّ الطلقة لم تخرج من الأسطوانة. وهذا يعني أنّ هذه الطلقة أيضاً فارغة. أيّ هذه الطلقات مازالت قاتلةً؟ بقي لدي أربع طلقاتٍ. جربتُ خمس طلقاتٍ وبقيت الطلقة السادسة. جربتها، ووجدتُ أنّها أيضاً فارغة.

فكرت بالذي حدث بهدوءٍ. جمعت الطلقات الفارغة... واختفت حيرتي، وتبيّن لي أنّ جميع الطلقات فارغة.

فكرت، ورأيت أنّ هؤلاء الأصدقاء اخترعوا تسليةً لابأس بها. وهذا يعني أنّهم سنوياً يقومون بمثل هذه اللعبة، فيلتقطون الناس الساذجين من أمثالي "ولكن ألكا؟ هل هي عرفت سر اللعبة؟ لا، إنّها لم تعرف. إنّها قهقهت على الرجال المعاصرين بصدقٍ. وهل يعقل أنّ هؤلاء الذين يدرسون السبيرنيتيك يقومون بالتجارب نفسها سنوياً، أثناء الاستجام والصيد.

خنقني الخجل والغضب والحزن. نام الجميع في خيماتهم. وضعت الطلقات الفارغة في القبعة، ووضعت القبعة في الحقيبة، التي تحمل على الظهر، وعلقت الحقيبة على شجرة البتول، وأعدت بارودة "بيوخارد" إلى مكانها في الخيمة.

شخر ساشا، ودخلت خيمتي، حيث تنام زوجتي في كيس النوم.

لم أرغب في إيقاظها في وقتٍ مبكرٍ. جلستُ لفترةٍ طويلةٍ على الأعشاب، لا أدري مالعمل. جلستُ على الأعشاب. وأخذت أنظف البارودة. أيقظ نباح الكلب بعد ساعتين تونيا وساشا غولوبييف، ودون أن أشرح، أخذتُ أعيد ترتيب الخيمة. هددت ساشا بأنّني سأعود لوحدي. جهزنا أنفسنا للعودة أنا وساشا وزوجتي.

– يجب توديعهم –قالت زوجتي– بعد أن جهزنا أنفسنا للعودة.

– لا ضرورة، لا حاجة لهم بنا.

رمتني بنظرةٍ مليئةٍ بالكراهية، وتأوهت وخضعت لإرادتي، وساعدتها على حمل الحقيبة التي تحمل على الظهر.

□□□

"كاليوسترو" صديق الفقراء

بقلم: فالنتين بيكول

■ ترجمة. د. فيروز

واضح أن نعوتاً كالدّجال والنّصاب والكذّاب ليست صفات حميدة.

ولا يزال كاليوسترو يسمى مغامراً، أحياناً، بحكم العادة.

إلا أن المؤلفين الجدّليين يكتبون عنه برصانة فيصفونه بأنه طبيب موهوب وممثل رائع، وملك الخياليين، وكيميائي تجريبي لوذعي، كما وُصف كاليوسترو في كتاب صدر مؤخراً في تاريخ الطب بأنه "ممثل رائع" للطب النفسي العلاجي، إذ "كان يعالج بتأثير نفسي قوي، غير آبه للطقوس أو المراسم أو الألاعيب.

فأين هي الحقيقة يا تُرى؟ أعترف أنني أنا أيضاً بقيت سنوات طويلة خاضعاً لتأثير قصة أليكسي تولسطوي "الكونت كاليوسترو" الذي يصوره جنّياً قادراً على الاحتيال والاختفاء فوراً مخلّفاً وراءه رائحة كبريت شيطانية.

على أية حال. لقد أعلنت الساعة منتصف الليل!

فجأة انشقت جدران مكتبي وطالعني كاليوسترو شخصياً، أفطس الأنف، بديناً ودمثاً، دانتيلا سواري كميّة ملطخة بالخمر والشمع، بينما شعره المستعار مرشوش بغبار ليلكي ممزوج، بمسحوق ناعم من الماس.

–ألن أضايقك؟ –سألني الكونت كاليوسترو.

–لقد جئت في الوقت المناسب –قلت من غير دهشة– كنت على وشك البدء بالكتابة عن حضرتك الشيطانية.

–يا إلهي! –صاح كاليوسترو. قبل مدة قصيرة شاهدت في هوليود فيلماً عن نفسي مثلّ فيه دوري أورسن ويلز الشهير. لم تبق مبالغة إلا وأضافوها! أرجوك ألا تكرر الأكاذيب عني. لا أجادلك في أنني كنت فقيراً واحتلت على كثيرين... لكنني ما نصبت إلا على حمقى الأغنياء، بينما كنت أتقاسم مع الفقراء كل ما أملك.

–أعرف هذا ولكنك متّهم بالشعوذة.

–يا له من هراء! انظر إليّ: ألنا شبيه براهب؟ لطالما أحببت الحياة، وأحببت أفراحها وكنت بعيداً عن الدين. بل على العكس كنت دائماً أعاني من مشاكل مع الكنيسة. ولا تنسَ أن ديوان

التفتيش البابوي هو الذي حكم عليّ.

أما أسراري الغيبية فلم تعد أسراراً، بل حتى أنها لم تعد غيبية. إن هي إلا الفيزياء العادية. إن الممثل "كيو" يعمل اليوم بنفس الأسلوب الذي كنت أتبعه سابقاً، ومع ذلك فأنتم لا تكتبون على يافطات: "أسرعوا إلينا لتشاهدوا المشعوذ الشهير "كيو"!.

–أوافقك، أجبته– إلا أنك عقدّت مصيرك بنفسك.

فمثلاً حين كنت في سجن الباستيل أدليت بشهادة قلت فيها:

"أجهل هوية والدي ومكان ولادتي" وذلك غير صحيح أيها الكونت! فأنت ولدت في باليرمو بجزيرة صقلية.

ثم تابعت قراءة شهادته تلك: "وباءت بالفشل كل تحرياتي في هذا الموضوع، إلاّ أنها رسّخت قناعتي بأصلي النبيل" لقد عدتَ وكذبت ثانية أيها الكونت!

إنك ولدت في أسرة الزبّال "بييترو بالزامو" وكان اسم أمك في صباها "فليتشيا براكونييري.."

وحين التفتّ لم أجد أثراً للكونت كاليوسترو. لم يكن ثمة سوى طقطقة خفيفة بعثتها الجدران التي مرّ الكونت عبرها مبتعداً وسمعت صوته الأصم من مكانٍ فوق:

–اعذرني، غير أنني لا أطيق الوثائق..

وهكذا، ففي صيف 1743 رزق إيطاليان فقيران طفلاً سمّياه "جوزييه بالزامو" لم يكن يعلم في ذلك الوقت (ولا كان بإمكانه أن يعلم) أن المؤلفات لا تحصى ستكتب عنه وبجميع لغات العالم، وبأن غوته ودوما كليهما سيكتبان عنه روايات، ولا أن يوهان شتراوس سيؤلف أوبيريت عنه بالغة المرح، ولا أن اسمه –اسم الكونت كاليوسترو! سيزيّن المسارح ودور السيرك الأوروبية ومجلاّت السحرة ونواديهم –في أمريكا.

***

كثيراً ما كان الصبيّ يهرب من مدرسة القديس روخ التي أرسل ليتلقّى تربيته فيها. وكان الرهبان يقبضون عليه فيجلدونه ويجرونه على الركوع فوق طبقة من الحمّص.. ولكنه كان يعاود الهرب ثانية.

أخيراً قبضوا عليه في جبال صقيلة، حيث كان يتزعم عصابة متسولين أحداث..

نفي جوزييه إلى دير "كارتا جيرونه" النائي ليعيش في كنف صيدلاني عجوز طيب. كان الصبي الشقي يُقبل بطيب خاطر على علوم الكيمياء والطب، ويقوم بتصنيف الأعشاب الطبية الزكية الرائحة في قوارير أدوية عتيقة. بل وبدا عليه التعقل! ولكن طلب إليه ذات يوم أثناء تناول الطعام، أن يتلو سيرة القديسين. كان الرهبان يمضغون بأصوات مسموعة، ويناول بعضهم بعضاً أباريق الخمرة، أما جوزييه فكان على المنصّة يتلو عليهم بصوته الرّنان مآثر الكنيسة المقدسة.

وفي البداية لم يستوعب الرهبان المنهمكون بالطعام أنه ما من أحد في هذا العالم يمارس السحر سوى السحرة والمحتالين، أما متعّصبوا الكنيسة فليسوا قادرين إلاّ على الدسائس الشيطانية.

كان جوزييه يتمتّع بخيال وقّاد، وبالطبع كان ينظر في الكتاب وهو يتلو ماتمليه عليه مخيّلته..

–أحرقوا الزنديق! –زعق الرهبان بصوت واحد.

وسمع انحطام زجاج، وطار جوزييه عبر نافذة غرفة الطعام، ثم تعلّق كقرد بغصن شجرة زيتون هرمة وقفز متخطياً سور الدير واختفى في خمائل الدوالي.

عاد المراهق الطويل القامة، المسمّر إلى باليرمو فعكف على تعلم الموسيقا والرسم. وما من شجار كان ينشب في الشارع إلا ويشارك فيه.

تعلم أولى حركات الاحتيال من المهارة في لعب الورق مع النصابين. ومنذئذ شرع الناس يتداولون النميمة بأنه على صلة بالجن.

على أن حيل بالزامو كانت تجتذب الناس، فقد أطلعه ممثل جوال على سرّ مخاطبة الباطن.

وعلم الفتى يوماً أن في باليرمو يهودياً مرابياً يدعى "مورانو" لا يأكل ولا يشرب. ولا شغل له سوى جمع المال وتكديسه..

–يا لعديم الحياء! –ثار جوزييه– لم يُعطَ الذهب للإنسان كي يكدّسه دون جدوى واستولى على ذهب هذا الشحيح متنكراً باسم "رسول إبليس"، ثم مرّ من باليرمو إلى الأبد!

وسرعان ما اجتاز دولاً ومدناً وسفناً وفنادق، وظل بالزامو يكثر من تبديل أسمائه إلى أن توفيت قريبته "فينتشينا كاليوسترو، فأخذ كنيتها (واستولى على لقب الكونت بصفة نهائية) صادف كاليوسترو في مدينة ماسيّنا شخصاً لا نعرف عنه إلا أنه كان يدى "ألتوتاس" فيما نجهل من كان وما أصله ومتى توفي، وقد عجز حتى ديوان التفتيش البابوي العظيم عن كشف هذه الأسرار.

كان ألتوتاس واسع المعرفة بالطب والسيمياء. فكان طبيباً وصائغاً ومنوّماً مغناطيسياً. وبدأ هذا الحكيم بطرح سؤال على كاليوسترو:

–ممّ يصنع الناس الخبز يا بنيّ؟

–من الطحين يا أبتِ– وانحنى الفتى احتراماً.

–وممّ تستخرج الخمرة اللذيذة؟

–من العنب يا أبتِ

–أما.. الذهب؟

–ذلك ما لا أعرفه يا أبتِ..

–واضح أنه ما دام الخبز يصنع من الطحين والخمر من العنب، فلا بد أن هناك ما يستخرجون منه الذهب..

–لقد حيرّت عقلي يا أبتِ..

ليلاً نقلته وألتوتاس سفينة جزائرية نشرت أشرعتها السوداء المائلة باتجاه شواطئ مصر، وهناك سرعان ما استوعب كاليوسترو سرّ تحول الخيش العادي إلى ديباج فاخر وبعد مدة قصيرة كان إذا

وضع مسماراً صدئاً في سائل أخرجه.. ذهباً! وإذا تناول ماسة صغيرة أعادها جوهرة كبيرة.

كان كاليوسترو يرسم دائرة يشعل فيها النار ثم يخرج منها مبتسماً. وفي أسواق القاهرة المكتظة بالضجيج أراه الدراويش أباريق ماءٍ زجاجية رخيصة الثمن، تُمكنّ الناظر فيها أن يرى ما يريد، وما لبث كاليوسترو أن تعلم ذلك بنفسه، فكان يدلق قليلاً من الماء في راحة يده ويجعل المتفرّج يرى فيها وجوه أقربائه.. لم تمت بعد أسرار كهنة مصر القديمة في بلاد أبي الهول والأهرامات، وكان كاليوسترو يتعلّمها بلهفة في الشوارع والأسواق، ويأخذ عن ألتوتاس معارف في علم النفس الإنسانية وطرق العلاج ويتعمق في دلالات الأحجار الكريمة وخلائط المعادن.

وسارا حتى وصلا إلى الصحراء العربية، ثم حملتهما العواصف من جزيرة رودس إلى مالطا التي كان يقيم فيها الأستاذ الكبير "بينتو" خبير الكيمياء الشهير في القرن الثامن عشر وسلمهما مفاتيح مخابره الضخمة. تأخر كاليوسترو هنا منشغلاً بالعقاقير والسموم والكريستال والذهب.

وفي مالطا اختفى العالم المتسوّل ألتوتاس دون أن يترك أثراً وكأنه لم يكن له يوماً من وجود أما كاليوسترو فغادر إلى نابولي بعد أن أثرى..

وذات مساء كان يبحث عن مأوى حين مر بالقرب من حانوت سباك ورأى في النافذة فتاة جميلة. توقف وسألها:

–ما اسمك؟

–لورينسا. –أجابت وهي تعض وردة بأسنانها البيضاء.

–لقد أعجبتني، ولم أر لك نظيرة من قبل.

–أنت أيضاً تعجبني أيها العابر.. فمن تكون؟

أنا نفسي لا أعرف –ردّ كاليوسترو– لقد أنجبني أحفاد الفراعنة، ولكنني لم أتمكن من استيضاح مكان وزمان ذلك. وها أنا الآن قادم من مكة كي أروّح عن نفسي في تجوال بلا هدف.. اصغي أيتها الحسناء إلى صليل الذهب في صرّتي.

أصغت لورينسا إلى رنين النقود ورمت الوردة نحوه:

–اطلبني من والدي، اسمه، مليتشياني، إنه في حانوته..

تزوجت الفتاة من كاليوسترو وسافرا معاً، فخاضا مغامرات عديدة كما هو مقدّر للميالين إلى حياة التجوال. مرت المدن والبلدان كما في الحلم. شعوب جديدة.. لغات جديدة. وفي كل مكان كانا يتخذان أصدقاء مشبوهين، بعضهم تنتظره المشنقة في مدينة ما، وبعض آخر لا يريد الذهاب إلى مدينة أخرى لأن فأس الجلاّد بانتظاره هناك.

أجل، إنه زمن قاسٍ! كان كاليوسترو أيضاً يتعرض للسجن، إلا أن لورنيسا الفتية كانت فائقة الجمال فلم تستطع أية أقفال أن تؤخر زوجها عنها..

ثم زُجّ بالزوجة نفسها في سجن بفرنسا، وما لبث الزوجان أن غادراها بعد ذلك بسبب "بروسل"، وبعدئذ شوهدا معاً يعبران ألمانيا، ثم ظهرا ثانية في مالطا، وفجأة أصبحا في لندن وهنا طرأ على

كاليوسترو تبدل شديد. فقد أصبح كلامه غامضاً، وكان يسترسل في الحديث عن أسرار الشرق التي حصل عليها عند سفوح أهرامات مصر. ولكنه غالباً ما كان يلجأ إلى الصمت. كان يلمع على خنصره خاتم يزيّنه رمز هو أفعى بين أسنانها تفاحة يخترقها سهم (وذلك تلميح إلى أن الحكيم يجب أن يحتفظ بمعرفته).

لطالما عجز معاصرونا عن فهم سبب غنى كاليوسترو إلى هذا الحد، ولماذا لم يكن الذهب ينفذ من بين يديه. كانوا يعتقدون أن لديه سر "حجر الفلسفة" حقاً. على أن التاريخ لم يوضحّ هذه المسألة..

ثم زار كاليوسترو "غولشتينيا" حيث كان يقيم الكونت الأسطوري "سان جرمان" وهو من أتى "بوشكن" على ذكره فيما بعد في "بنت البستون" (ومن الذي لا يذكر الأوراق الثلاث: ثلاثة، سبعة، آس).

قال سان جرمان لكاليوسترو بصوت عميق أجش:

–إن أعظم سرّ في العالم هو القدرة على التحكم بالناس، والطريقة الوحيدة لذلك هي عدم إذاعة السر أبداً، لا بد أن تتصرف بعكس منطق البشر وأن تبشرهم بالسخافات، عندئذ سيصدقونك تماماً! والآن التفت نحو الشرق، أترى: هناك حيث تلمع كالماس الخالص ثلوج روسيا العظيمة.. فلتفتح أبوابها!

ظهر كاليوسترو مع لورنيسا الفاتنة في "ميتاقاً" عاصمة الدوقية الكرلاندية غير بعيد عن بطرسبورغ ودخل عقيداً في الجيش الإسباني باسم الكونت "فنيكس" ***(كان لدى كاليوسترو شغف خاص برتبة العقيد).***

حدث ذلك سنة 1779.

***

أما تولسطوي فكتب أن كاليوسترو عالج لؤلؤة معطوبة لدى إحدى الأميرات وكبّر حجم ياقوتة في خاتم الجنرال ببيكوف بمقدار 11 قيراطاً، فضلاً عن أنه أزال من داخلها فقاعة هوائية أما بالنسبة لـ "كوستش" المقامر فقد أراه في كأس النبيذ "تاليا" المشهور وربح كوستش في اليوم التالي أكثر من مئة ألف.

عليّ أن أزعج القارئ، ذلك أن تلك المعجزات لم تحدث قط! ولدهشة كاليوسترو تبيّن أن المجتمع في بطرسبورغ ليس من السهل خداعه، أما الامبراطورة كاترينا الثانية، وهي صاحبة عقل عملي، فرفضت رفضاً قاطعاً أن تستقبل "الكونت فنيكس". وهكذا أعلن عن نفسه على شواطئ نهر النيفا بأنه طبيب ليس إلا، تاركاً في لندن شهرة الساحر والمشعوذ. حقاً، وجد كاليوسترو بين وجهاء الماسونيين الروس الكبار من يتمتع بمعرفة واسعة في العلوم والفلسفة، غير أن الامبراطورة، شأنها شأن جميع ملوك أوروبا، كانت تخاف من الماسونيين بوصفهم متآمرين.

لم يحالف الحظ كاليوسترو في "قصر الشتاء" فحالفه في قصر "تافرتيشيسكي" حيث كان يحكم، وهو مضطجع، ج، أ. بوتيومكين أدهى أصحاب النزوات وعاشق شتى أنواع المناقشات. كان

كثيراً ما يخوض مع كاليوسترو في جميع المواضيع. غير أن سمّو ذلك الأعور كانت تكفيه عين واحدة كي يلحظ جمال لورنيسا، مما أوقع كاليوسترو في وضع حرج. ولشد ما عانى كاليوسترو من خيانة زوجته. وفي قصر الشتاء كانت الامبراطورة نفسها تغار على بوتيومكين من تلك الإيطالية إلا أنها لم تفصح عن استيائها علناً، ولكنها اقتربت من السفير الإسباني الماركيز دون نورماندس في حفل استقبال في الهيرميتاج وقالت له:

–يقال إنه ظهر في عاصمتي أحد عقداء جيش ملككم ويدعى الكونت فنيكس.

انحنى السفير وأجاب:

–لا يوجد عقيد بهذا الاسم تحت راية الملك الإسباني. تلك خدعة!

–ذلك ما كنت أعتقده –وضحكت الامبراطورة.

في ذلك الحين كان كاليوسترو يمتهن الطب وقد فشى لزوجته بكل أسراره، فكانت الحسناء الشابة تؤكد بأن عمرها يزيد عن السبعين، الأمر الذي أثار غيرة سيدات البلاط.

–هذا غير معقول!– كنّ يصحن دون أن يصدّقن أعينهنّ.

–لكن ابني أصبح الآن قبطاناً في الجيش الهولندي.

–وكيف حافظت على شبابك بهذا القدر المدهش؟

–إني أدين بذلك لزوجي الذي يعرف سرّ وصفة الشباب الأبدي. فهو نفسه ليس شاباً على الإطلاق...

لم يكن كاليوسترو في حالات كهذه يتفوه بكلمة إلا أن الإشاعات أخذت تتردد بأن عمره يناهز ثلاثة آلاف سنة، وأنه كان خادماً عند الاسكندر المقدوني ويذكر جيداً حريق روما في عهد نيرون وهلمجرا. وكان يحدث أن يطلب منه رجال طاعنون في السن أن يعيد لهم شبابهم المنداح، فيقول كاليوسترو بعد تفكير:

–لا أنصحك، إنك لا تتصور كم هي مزعجة عملية التحوّل، ولا سيما حين تدمع عيناك الهرمتان لتنسلّ من جلدك بعدئذ كالأفعى كي تستبدل به جلداً آخر.

لكن هذا كله هراء، فقد كان كاليوسترو يتقن العلاج بامتياز، وهذا ما يعترف به اليوم علماء تاريخ الطب. لا أعرف كيف كان يعالج تحديداً، ولكني أعرف فقط أنه يصف العقاقير وأنواع الاكسير والشراب كان يؤثر بحكمة على نفس المريض بواسطة ما للتنويم المغناطيسي من قوة إقناع هائلة، وقد أثبت التاريخ الرأي القديم أن كاليوسترو كان صديق الفقراء الذين كان يعالجهم مجاناً، وكان يطلب من الأغنياء الآلاف. ويمد يده بالمال للفقراء شبيهاً بمضخّة تضخ نقود الأغنياء إلى جيوب الفقراء، ومع ذلك فإنه "لم يتلقّ نقوداً من أي مكان، ولم يقدم لأصحاب البنوك أية كمبيالات، في حين كان يعيش حياة باذخة وينفق بسخاء".

كانت الامبراطورة تراقبه بحذق ودون تدخل.

–لا أظن أن هذا الساحر زارنا دون هدف. فالماسونيون لا يبذّرون نقودهم عبثاً. وقد أعلن

البابا كليمنت الثاني عشر للعالم كله أن كاليوسترو تلميذ إبليس..

أمرت كاترينا الثانية الطبيب كاليوسترو بمغادرة بطرسبورغ، ثم ألفت كوميديا "الكذّاب" وصوّرته فيها شخصية "كاليفا كلجسترون" إلا أن هذه الضربة لم تكن موجهة لكاليوسترو بقدر ما كانت موجهة للماسونية عموماً، وكان ذلك مقدمة للضربة التي وجهّتها فيما بعد لنوفيكوف وراديشيّف الماسونيين أيضاً.

***

في خريف 1780 دخل كاليوسترو مدينة ستراسبورغ الغنيّة والنشيطة التي أصبحت عاصمة ذروة نجاحه، فكانت ستة خيول من فصيلة "الإيزابيل" تكسوها السروج المذهبة، وحاشية من التلامذة والتبّع والمهرّجين ترافق قافلة أستاذ العجائب الكبير، واحتشد الناس على جسر "كيل" مرحبين بالطبيب الساحر.

وفي أوج حماسة اللقاء، حين كانت الأزهار تنهمر على كاليوسترو، دوّت صيحة من وسط الحشد:

–امسكوا به! إنه النّصاب جوزيبه بالزامو من باليرمو الذي تركني دون فلس واحد منذ سنوات عديدة.. يا للوغد! هيّا أعِد لي ذهبي كله حتى آخر قيراط..

كان هذا هو المرابي العجوز مورانو الذي نسيهُ كاليوسترو تماماً. وما نجدهُ هنا هو محادثة الباطن، إذ رعد من مكان ما في الأعالي، كأنه هتاف السماء، نداء رباني، بصوتٍ شرير أجوف:

–دعوا جالية التجار، لقد فقدت صوابها من زمان..

كان كاليوسترو رائع المظهر، يرتدي ثوباً طويلاً من الحرير وعلى رأسه قلنسوة رسول، يتألق بالجواهر، يحمل رباطاً أحمر يشبه شريط أوسمة، موشحاً بالهيروغليفات المصرية، وكان يتدلى على جنبه سيف مسلول، ويداه مدهونتان بعطور قديمة.

صاحت امرأة عن الجسر مرتابة فيه:

–إذا كنت تعلم الغيب حقاً فقل لي كم عمر زوجي؟

–سؤال غريب من امرأة لم يسبق لها أن تزوجت – أصاب كاليوسترو بنظره الثاقب الدقيق.

كتب أحد معاصريه في كتاب نادر عن ذلك العهد:

"من هو كاليوسترو، ومن أين وإلى أين يسعى؟ تساؤلات لا يستطيع أن يجيب عليها أحد. إنه يطبب مجاناً، يساعد الفقراء بالمال، ويأكل قليلاً، بل يكاد لا يأكل إلا المعكرونة، ولا ينام أكثر من ساعتين أو ثلاث ساعات وهو جالس في أريكة..

وقد جاء العالم لافاتير رسام الوجوه إلى ستراسبورغ خصيصاً ليتأكد من صحة ما يشاع حول كاليوسترو الذي استقبله قائلاً:

"إذا كنت تفوقني معرفة كان تعارفنا عديم المعنى لك، أما إذا كنت أكثر منك معرفة فأنا غنيّ عن هذا التعارف.."

أمضى كاليوسترو ثلاث سنوات في ستراسبورغ كان يقصده خلالها كثير من المرضى وممن لا يحدوهم إلا الفضول، مما أغدق الغنى على المدينة. وفي الثلاثين من كانون الثاني عام 1785 دخل باريس وأجرى في معبد مهجور بضع جلسات استحضار كانت جيدة الإعداد ومؤثرة على الجمهور.

كان كاليوسترو يجلس على كرة شفافة وفي يده أفعى حية، بينما تحيط برأسه هالة من النار، كانت الكرة تحمله على هذا النحو إلى سقف المعبد حيث يذوب عند القبة مثل شبح في حكاية وسرعان ما تظهر في المعبد طاولة مليئة بالذهب والفضة والأزهار الطبيعية وبعشاء جاهز. وطبيعي أن كاليوسترو المحلق في الغيم كان أول من يجلس إلى الطاولة ظاهراً للعيان من مكان ما..

لم يمارس كاليوسترو الطب في باريس إلا نادراً، وكان يفعل ذلك دون حماسة وتلبية لطلبات لويس السادس عشر (الذي أعلن على كل حال، أن أية إهانة لكاليوسترو ستلاقي عقاباً وكأنها إهانة شخصية له بالذات).

إذ صدقت الأقوال فإن كاليوسترو التقى يوماً في شوارع باريس صبياً كورسيكياً فقيراً، ناحلاً، ذا عينين متقدتين، فقال له:

–إني أرى شوقاً عارماً للمجد يمتلكك كن مطمئناً فإنك ستسيطر على نصف العالم.

–حسن، إذن ستكون وزيري الأول.

–كلا، ردّ كاليوسترو بحزن، –فحين تبلغ هدفك يكون أعدائي قد تمكنّوا مني.

يقال إن ذلك الكورسيكي كان نابليون بونابرت المستقبل!

كان كاليوسترو يتمتع بشهرة فائقة، وكان الجميع يودون رؤيته، حتى أن مائتي عربة تقريباً كانت تصطف بالقرب من البيت الذي يسكنه. لم يخلّ صالون في باريس من تمثال كاليوسترو، برونزياً كان أم من المرمر كانت صوره تزين علب دخان الرجال ومراوح النساء، حتى أن حمل صوره على الخواتم أصبح دُرَجة.

لا شيء كان ينذر بالخطر حين بدأت فجأة قصة طوق الملكة، أكبر قضية جنائية في القرن الثامن عشر. ولن نصف هذه المهزلة الفاضحة هنا.

لقد زجّ بكاليوسترو في سجن الباستيل بسبب أفعالِ آخرين.

إذ لاحظ القضاة أن أوراق كاليوسترو مذّيلة بالأحرف (L.P.D) ورفض كاليوسترو أن يفسر دلالة هذه الأحرف، ولم يتمكنّوا من كشف السر إلا متأخرين، بعد أن انتزع التعذيب البابوي منه اعترافاً ممزوجاً بالدم. كانت تلك هي الحروف من كلمات الشعار الثوري آنذاك liliu pedibus destrue –أي "اسحق الزنبق بقدميك" وكان الزنبق رمزاً عريقاً للسلطة الملكية في فرنسا.

لقد بُرّئت ساحة كاليوسترو تماماً أثناء المحاكمة في قضية طوق الملكة، ممّا ولّد حماسة منقطعة النظير لدى الباريسيين وأبقى الأضواء مشتعلة في كثير من بيوت العاصمة ذلك المساء.

وألمح ديوان التفتيش البابوي بلؤم:

"لقد قُرعت الأجراس على شرف كاليوسترو وكان الشعب يهتف أنه سيذود عنه بالسلاح ولو

ضدّ السلطة الملكية!"

وأثارت بلبلة الشعب قلق لويس السادس عشر فأمر كاليوسترو بمغادرة باريس. كتب "خوتينسكي" في ذلك المساء يقول: "ارتدى الباريسيون ثياب الحزن حين صعد كاليوسترو إلى متن السفينة في بولون، وركع خمسة آلاف شخص على الشاطئ".

رحل كاليوسترو إلى بريطانيا وتبعه (جليّ أن الأمر كان كذلك!) العملاء السريون لديوان التفتيش الفاتيكاني..

هنا في بريطانيا وجّه كاليوسترو "رسالة مفتوحة إلى شعب فرنسا" ذاعت شهرتها (وترجمت إلى اللغة الروسية فوراً. لقد ملأت أعداد هائلة من هذه الرسالة مدن أوروبا بأسرها، فكانت تعبيراً عن قوة الرفض البشري للاستبداد الملكي ولجميع الملوك ولم يُحسنوا فهمهما جيداً إلا بعد ثلاثة أعوام، حين اندلعت الثورة الفرنسية التي تنبأت بها هذه الأهجوّة بوضوح.

فبعد أن تنبأ كاليوسترو بموت لويس السادس عشر على أيدي شعبه الثائر، وحذّر من أن شعب فرنسا لن يدع من سجن الباستيل حجراً على حجر، وقال: "ستقام في مكانه ساحة للنزهات العامة" لعلّها كانت أعجب نبوءات كاليوسترو، إذ حقا أقيمت في مكانه الباستيل المستسلم مساحة تزيّنها كلمات: "منذ الآن هذا المكان للرقص فقط".

غريب مصير هذا الإنسان! ظلّ كاليوسترو حياته كلها يهاب روما وديوان تفتيشها وجواسيسها. إلا أن حذره خانه في ربيع 1789. لقد سكن في روما إبّان أوج الأحداث في فرنسا، وكأنه قد نسي مرسوم البابا كليمنت الثاني عشر ممهوراً بخاتم البابا بنيدكت الرابع عشر الذي يقضي بالموت على جميع الماسونيين! وكانت لورينسا الأكثر حذراً قد عرضت على زوجها الهرب من روما إلى أي مكان آخر، لكنه احتفظ بثقته بنفسه أكثر مما ينبغي، وكان يرد على مخاوفها بجملة ماسونية:

–ثمة ضوء قادم من الشرق وصليل سيوف، لقد انسلخ اللحم عن العظم والأبواب مفتوحة على مصاريعها، وها هو البدر يضيء طريق الأمل..

لم يَسَعهُ أن يضمّ إلى حلفه سوى ثلاثة أشخاص، وكان أحدهم جاسوساً للبابا! مساء 27 أيلول ألقي القبض على كاليوسترو وزوجته، وأحرقت أوراقهما في النار. لقد عذّبوا كاليوسترو وحاولوا إرغامه على الإقرار بتعاونه مع الشيطان. وبفعل الدم والنار ما لبث أن وقع على كل ما كان يرميه به الآباء المقدسون.

ولمنع التعاطف معه أشاعت الكنيسة في المدينة أن كاليوسترو خنق في الزنزانة واعظاً كان قد أرسله البابا ليهديه، ثم حاول الهرب بثوب ذلك الواعظ، ولكن أتيح الإمساك به عند باب الخروج..

كانت لورنيسا تتصرّف بشجاعة بالغة، وتدافع عن زوجها، فحكموا عليها بالسجن المؤبدّ، ولكنها سرعان ما قضت نحبها بعد مدة قصيرة تحت التعذيب الوحشي.

طالت قضية كاليوسترو، ورُفع حكم الإعدام ليصادق عليه الباب في نيسان 1791 فاستعاض البابا عن إعدامه صلباً بـ "السجن المؤبد في القلعة دونما أمل بالعفو". موضحاً أنه "ستوصف للكونت كاليوسترو مواعظ تفيد الروح".

كانت الثورة الفرنسية آنذاك تدق أبواب روما. إلا أنه لم يكتب لكاليوسترو المسكين أن يعيش لنصر الحقيقي!

كانت سرايا من الثوار تهتف بأصوات مبحوحة، وهم جياعٌ، حفاةٌ، مهلهلو الثياب، يدكّون العروش فأخذ التاج الذهبي على رأس الباب يهتزّ رعباً.

نادى البابا كبير الجلادين وأسرّ إليه بشيء ما، ثم اختفى ظله الأسود الصامت في الظلام..

***

دخل بونابرت الشاب إلى روما. كانت رايات جيشه في تلك الأيام ما تزال تتألق بالأهداف المقدسة: الحرية –الأخوّة– المساواة...

ومما يثير الدهشة أن ضبّاط فرنسا وجنودها توجهّوا فوراً إلى سجن "الملاك المقدس" حيث كان يقبع كاليوسترو وطالبوا بإطلاق سراحه.

فتحت الثورة الزنزانات وخرج سجناء ديوان التفتيش إلى النور الساطع وقد أضناهم التعذيب، إلا أن كاليوسترو لم يكن بينهم. فشرع جنود الثورة يصيحون:

–أين هو كاليوسترو؟ إننا سندمر بالمدافع كل شيء.

وأجاب آباء الكنيسة المقدسة وهم يغضوّن النظر باستسلام:

–يبدو أن كاليوسترو توفي منذ مدة قصيرة.

–متى توفي؟

–نحن لا نعرف سوى أنه لم يمضِ وقت طويل على وفاته..

يعتقد المؤرخون أن البابا أمر بخنق كاليوسترو عند أول انتصارات جيش نابليون في إيطاليا خلال أيار 1795. ولعلّ العالم السويسري لافاتير أخبر غوتييه "في حدود معرفتي كان كاليوسترو قدّيسا". فقد سافر غوتييه إلى باليرمو خصيصاً واستفسر من سكانها عن مواطنهم الشهير، ووجد أمه العجوز فليتشيا بالزامو على قيد الحياة. كان تعيش في فقر مدقع فنفحها شيئاً من المال.

–لا تشكريني– قال لها الشاعر غوتييه– لقد درست قصة ابنك دراسة جيدة، وأعرف أنه كان دائماً يساعد الفقراء–..

ترك كاليوسترو في روسيا تلميذاً اسمه أنطون غوميليتسكي، كان موظفاً صغيراً في بطرسبورغ، وأصبح مخترعاً فريداً في نوعه للرجل الآلي (ما نسميه اليوم بالروبوت)، بل وقد فاق استاذه في بعض المعجزات.

في بداية القرن العشرين شرع المؤرخون الفرنسيون يدرسون حياة كاليوسترو بجدّية أوصلتهم إلى نتيجة مؤدّاها أنه كان يتحلى بصفات "تجذب إليه اهتمام العلوم الهامة...".

ما يزال فهم إمكانيات النفس الإنسانية والغوص إلى أقصى أعماقها من أكثر المواضيع حيوية في العلم اليوم!

وباختفاء كاليوسترو اختفى كثير من أسراره إلى الأبد، ولا تبوح الفاتيكان أبداً بما تعلم من ذلك إلا أن بعضاً من "خدع" كاليوسترو كان يستخدمه في الحقيقة، سَحَرة السيرك السوفيتي.

ولم يكشف النقاب بعد عن هذا الإنسان كشفاً تاماً، ولكن هل علينا أن نعرف كل شيء عنه؟

كتب تشوكوفسكي بهذا الصدد قائلاً:

"حقاً، حين نفقد حلماً من الأحلام، ألا نصبح أفقر مما نحن عليه بكثير؟".

❑❑❑

" أدولـــــف "

تأليف: د.هـ لورانس

■ ترجمة: عيسى اسماعيل- عن

عندما كنّا صغاراً، كان والدنا يعمل في الليل، أغلب الأحيان. ومرةً، في ربيع إحدى السنين، عاد إلى البيت مُتعباً وشاحب اللون، كعادته. كنّا في الطابق السفلي من البيت مانزال بثياب النوم، نستقبل الصباح بفرح وضجة. ربّما كان من المؤلم لأبي أن يرانا مسرورين، ونحن نستقبل الصباح الذي يأتي ليجد أبي في حالةٍ من التعب.

لم يكن أبي يذهب للنوم في صباحات أيام الربيع المشرقة على الرغم من عمل ليل طويل، بل اعتاد أن يجلس معنا. وفي ذلك اليوم، بالذات، كان أبي فرحاً لأنه عاد مشياً على قدميه بين الحقول. فهو يحبّ الصباح المشرق بعد ليل المنجم الطويل. كان يراقب العصافير المبتهجة، والأشجار الندية، ويحاول تقليد زقزقة العصافير، بما يماثل صوتها. وكان يردّد دائماً أنّه يتمنى أن يفهم لغة الطيور.

في ذلك الصباح المشمس عاد والدي ليجدنا متحلقين حول الطاولة الكبيرة. كان يتثاقل في مشيته، ولقد أزعجتنا خطواته الثقيلة وهي تحدث ضجةً تعكّر هدوء الصباح، وتضع حدّاً لهرجنا الصباحي.

ذهب إلى المطبخ، ثم عاد، بعد قليل. لم يتكلم أحدٌ منّا بحضوره. لكننا شعرنا أنّه يريد أن يخبرنا شيئاً ما.

- "أعطوني شيئاً ما لأحتسيه....!! قال لنا.

وضعت أمي الشاي أمامه، على الفور، فصبها لنفسه في الفنجان. ولكنه بدلاً من أن يتناول فنجانه ويأخذ رشفةً كبيرةً منه، كعادته، مدّ يده إلى جيبه الكبير المنتفخ وأخرج منه شيئاً ما أسود وضعه على الطاولة بين الفناجين.

كان ذلك الشيء الأسود أرنباً صغيراً!!

جلس الأرنب بين الفناجين وأرغفة الخبز، جامداً، وكأنّه تمثال ليس أكثر....!!

- "أرنب...؟؟!! من أعطاك إياه يا أبي؟!".

ضحك وراح يخلع معطفه. بينما قفزنا جميعنا باتجاه الأرنب.

"أهو حيّ... هل نحسّ ضربات قلبه..؟!".

سحب والدي فنجانه ومطّ شفتيه من تحت شاربيه السوداوين وأخذ رشفةً كبيرة.

– "من أين جئت به يا أبي؟؟! " سألناه.

– " لقد التقطته...." قال وهو يمسح فمه ولحيته بيده.

– "أين....؟!" عدنا نسأل ثانيةً.

وجاء صوت أمي هادراً وبسرعة:

– "إنّه أرنب بريّ متوحش!!"..

" نعم . هو كذلك" أجاب أبي.

– لماذا أحضرته إلى هنا... ما شأننا به؟!". صرخت أمي باحتجاج.

– "نحن نريده... نحن نريده" صرخنا أنا وإخوتي.

– "بالتأكيد أنتم تريدونه.....!!" قالت أمي وهي تهزّ رأسها.

لكن صوتها تلاشى بسبب الضجة التي كنا نقوم بها فرحين بهذا المخلوق الصغير.

في طريقه، بين الحقول، عائداً إلى البيت، وجد أبي الأرنب.

وقربه كانت الأرنب –الأم– ميتةً مع ابنيها أما هذا الثالث فقد بقي حياً لوحده.

– "لكن من قتل الأرانب يا أبي؟!" سألناه بدهشةٍ ممزوجةٍ بالحزن.

– "لا أعرف. ربّما يكونوا قد تناولوا سُماً مع طعامهم فماتوا... عدا هذا الأرنب الصغير الذي وجدته في غيبوبة....".

– " لماذا جلبته..... ربّما يسبب لنا متاعب...." عاد صوت أمي يهدر بغضب.

لم يجب أبي بشيءٍ. لكن كنّا جميعنا غير موافقين على ما قالته أمي.

– "كان من واجب أبي أن يحضره، فهو صغيرٌ ولا يستطيع أن يعيش معتمداً على نفسه.:.. وكان من المحتمل أن يموت لولا أبي...." قلنا لأمي بلهجة عتاب اعتراضاً على ما سمعناه منها.

– "لكنه مع ذلك في طريقه إلى الموت.. عندها سيكون في البيت صراخ آخر"..ردّت أمي وهي تهزّ رأسها. فقد كانت تكره موت الحيوانات في البيت.

غاصت قلوبنا بعد ما سمعناه من أمي عن احتمال موت الأرنب.

– "أعتقد أنّه لن يموت" قال أبي مؤكداً.

– "بل إنّه سيموت.. لقد حصل مثل هذا كثيراً، معنا، من قبل؟!"

قالت أمي...

– "الحيوانات لا تموت دائماً... بل تقاوم الموت وتنجح في دفعه أحياناً.. مثل الإنسان...."

قال أبي بلهجةٍ غاضبةٍ.

وهنا راحت أمي تذكره بالحيوانات التي أتى بها إلى البيت ولاقت حتفها... مما جعلنا –نحن الأولاد– نبكي كثيراً وتسيل دموعنا بغزارة بسبب ذلك.

أجلسنا –نحن الأولاد– الأرنب الصغير على أرجلنا ووضعناه في أحضاننا. كان ساكِناً وعيناه مفتوحتين. جلبنا له الحليب الساخن، وقربناه من فمه، لكنه كان غير مبالٍ أبداً بما نفعله من أجله.

وضعنا قطرات من الحليب على شفتي الأرنب، لكنه لم يتحرك، بل هزّ رأسه ليتخلص من تلك القطرات. بعضنا راح يبكي خوفاً على حياته.

– "خذوه إلى الحقل.... ليس هنا مكانه...." قالت أمي بلهجةٍ آمرةٍ. لكنّ أمرها بقي دون تنفيذ.

ذهبنا لنرتدي ملابسنا وكي نذهب للمدرسة، بينما بقي الأرنب جالساً. كان مثل غيمةٍ داكنةٍ صغيرة لا تتحرك من مكانها. رحنا نراقبه، وقد بدأت مشاعرنا تتلاشى شيئاً فشيئاً نحوه.

ربما يكون من العبث أن نحب هذا المخلوق. هذا ما فكرنا به.

ربّما لا يريد حبنا وعواطفنا. أيكون مخلوقاً متوحشاً؟! لقد أصبح أكثر صمتاً عندما اقتربنا منه ثانيةً.

– "يجب ألاّ نحبّه..... يجب ألاّ نحبّه... قد لا يستحق حبنا؟!"..

قلت لأشقائي.

لففت الأرنب بثوبٍ صوفيٍ ووضعته في زاوية مظلمةٍ في غرفة الجلوس الباردة، ووضعت صحناً من الحليب أمامه. وعندما شاهدت أمي ما قمت به، أعلنت أنّها لن تدخل غرفة الجلوس مادام الأرنب فيها، وقالت:

– "سوف لن أهتمّ بأفكاركم السخيفة....".

عدنا من المدرسة بعد منتصف النهار، وتسللنا إلى الغرفة.

كان الأرنب ساكناً، بدون أية حركة، وملفوفاً بثوب الصوف، كما تركناه، وكانت تلك مشكلتنا الكبيرة: "لماذا يبقى هكذا؟!"...

وسألنا أمي بدهشة:

– "لماذا لم يتناول الحليب يا أمي؟!"

– "إنّه يفضل أن يعيش حياته الخاصة، بعيداً عن هنا. إنّه شيءٌ صغيرٌ تافه....!!"

يفضل أن يعيش حياته الخاصة!! إنّها مشكلة!!...

اقتربنا منه، ووضعنا أمامه بعض الأعشاب الطرية وقريباً من فمه، لكنّه لم يبدِ أيّ اهتمام. كانت عيناه تلمعان.

ذهبنا لتناول الشاي. وعندما أدرنا ظهورنا له، قفز بضعة سنتيمترات خارج قطعة الصوف، وجلس ساكناً بدون غطاء.

حلّ الظلام، انطلق والدي إلى عمله، أمّا الأرنب فقد بقي ساكناً، وبدت علائم اليأس على أشقائي. وهذا معناه أنّ سيلاً من الدموع سيحصل قبل النوم، حزناً على الأرنب وتعاطفاً مع حالته.

تجمّع الغضب في عيني أمي.

لففنا الأرنب، ثانيةً، بقطعة الصوف، بعدما نقلناه إلى الغرفة الأخرى، ووضعناه قرب موقد النار النحاسي. وهكذا فربّما يتخيّل نفسه داخل حجره. وضعنا العديد من الصحون، أربعة أو خمسة، متناثرةٍ حوله، هنا وهناك، على الأرض.

أينما يتحرك -إذا ما تحرّك- فسوف يكون الطعام قريباً منه.

دخلت أمي الغرفة لتأخذ ما تريده منها ثم خرجت لتعلن أنّها لن تدخلها ثانيةً قبل رحيل هذا الشيء التافه الصغير.

جاء صباح اليوم التالي بأنواره. نزلت إلى الطابق الأرضي كي أرى الأرنب. وعندما فتحت باب الغرفة سمعت حركةً ما.

بعد ذلك شاهدت الأرنب يحدق بي، وقطرات الحليب على الأرض.

كانت عيناه حمراوين. أخذ يحرك أنفه، وهو يحدّق بي.

كان الأرنب بصحةٍ جيدة.

- "أبي... الأرنب سوف يعيش.. لن يموت..."قلت.

- "ذلك مايجب أن يحصل بالطبع..."ردّ أبي وهو يبتسم كان لابدّ أن نطلق اسماً ما على الأرنب، فسميناه "أدولف" لم نستطع أن نحبّه كثيراً، لأنّه كان أرنباً برياً، غير ودود.

بعد ذلك أصبح أليفاً وكان يمثل فرحاً حقيقياً بالنسبة لنا.

❑

* القصة مترجمة من كتاب: *SELECTED STORIES , LAWRANCE*

وعنوانها الأصلي "*Adolf*"

د. هـ لورانس *D. H. Lawrance 1885–1930*

ولد في "ايست وود" في انكلترا. اسمه الكامل ديفيد هنري لورانس. قاص وروائي وشاعر ورسام. وتبرز شهرته بشكل أساسي، كقاص وروائي.

ينحدر من عائلة فقيرة فهو ابن لعامل في مناجم الفحم.

بينما كانت أمه سيدةً مثقفة، تعلق بها لورانس كثيراً.

اهتم، في أعماله بمعالجة العلاقات الاجتماعية لاسيّما قضايا الحب والزواج. أمضى فترةً من حياته في الولايات المتحدة ثم في فرنسا حيث مات بسبب إصابته بمرض السل.

❑

❑ أعماله:

1 – أبناء وعشاق– رواية.

2 – عشيق السيدة تشاترلي – رواية.

3 – نساء عاشقات – رواية.

4 – الفتاة الضائعة – رواية.

5 – قصص قصيرة.

أهم الذين كتبوا عنه الناقد وليام هويكن.

وقد تشكلت في انكلترا جمعية اسمها "جمعية لورانس".

جعلت منزله متحفاً يضم أعماله ولوحاته، وتعمل على التعريف بأدبه ونشر الدراسات عنه.

❑❑❑

اليوم تأتي زيارة من الغرب

قصة الكاتب الألماني: إيريش لوست

■ ترجمة: نوال حنبلي■

لمحة عن المؤلف(Erich Loest)

ولد إيريش لوست في 1926/2/24 في ميتفايدا في مقاطعة ساكسن. عمل بعد الحرب في الزراعة والصناعة. ومنذ عام 1947 وحتى 1950 تطوع للعمل في صحيفة "لايبزيغرفولكس تساتيونغ" (أي صحيفة الشعب في مدينة لايبزغ) وبات محرراً فيها. درس في معهد الآداب المسمى"معهد يوهانس ر. بيشر" خلال عامي 1955/ 1956 .

وكان قد نشر حتى عام 1957 سبعة كتب منها: الشبان الباقون- رواية 1950- قصص عاطفية 1951- المارك الغربي يستمر في الانهيار- رواية 1952- قصص رياضية 1953- وبعد عام 1964 كتب لوست روايات بوليسية ومغامرات تحت اسم مستعار هو: هانز فالدورف.

وفي عام 1981 انتقل للعيش في ألمانيا الغربية. وهو يعيش حالياً بين لايبزيغ وبادغوديسبيرغ.

من أعماله:

"كنت روبرت لي" رواية- 1966 (أعيد نشرها تحت عنوان" فئران الدكتور لي" 1984).

"رياضة البوكس التأملية" رواية- 1973 .

"الحياة تأخذ سيرها أو متاعب سهلنا" رواية 1978 .

"مسدّس وستة عشر عاماً". سيرة ذاتية، أقاصيص 1979 .

"سوالو، مهري الشجاع". رواية 1980 .

"أخدود عبر الأرض" مسار حياة 1981 .
"نصب تذكاري لمعركة الشعوب". رواية 1984 .
"غضب الشاة" 1990 .
"فطور القطّ" رواية 1992 .
"اليوم تأتي زيارة من الغرب"، منولوجان، 1992 .
"كنيسة نيكولاي" رواية 1995 .
وكتب علاوة على ذلك تمثيليات إذاعية، وتعليقات نقدية ومقالات.
حاز على الجوائز التالية:
جائزة هانز فالادا 1981 .
جائزة ماربورغ للأدب 1984 .
جائزة جاكوب- كايزر 1984و 1989 .
انتخب في عام 1994 رئيساً لاتحاد الكتاب الألمان.

أسئلة موجهة للكاتب

1- كيف تسير أحوالك المهنية بعد الوحدة؟

أحوالي أجود من أي وقت مضى، لأن وطني في ساكسن مفتوح لي من جديد.

2- أي شيء يمكن تغييره وتحسينه؟

لابدّ من جعل القراءة جذابة ويجب أن يساعد الكثيرون في ذلك: المدرسة والمكتبات والصحافة وحتى التلفاز.

3- كيف تقيّم التضامن بين الكتاب الألمان؟

كانت المعسكرات على درجة بالغة من الترسخ وكانت الخنادق على درجة بالغة من العمق، بحيث أنه ليس في الإمكان حتى الآن تحقيق التضامن المشترك ضدّ الآخرين، وعلى سبيل المثال ضد دور النشر.

4- كيف تتصور المستقبل في بدء الوحدة، وإلى ماذا ستؤول؟

آمل ألاّ ينسى سكان جمهورية ألمانيا الديمقراطية بسرعة، من الذي ألقى بهم

في الكارثة.وافترضت أنهم لن يصدقوا دعاية الانتخابات.

وكنت قد تكهنت بأن تستغرق عملية الموازاة والمساواة في ظروف الحياة بين الشطرين الألمانيين عشر سنوات، والآن أتوقع أن تستغرق العملية 25 عاماً. كنت واثقاً من أن خطيئة حجب الماضي لعام 1945 ورتقه والمداراة عنه لن تتكرر. وها نحن الآن وسط هذه العملية فعلاً.

اليوم تأتي زيارة من الغرب

اليوم تأتي زيارة من الغرب. فخلال أربع ساعات تصل ماريون.

إنها الآن عالقة في الطريق الدولي، ولعلها محتجزة في زحمة المواصلات.

عدت إلى العمل للمرة الأولى بعد توقف دام عاماً كاملاً. في الزيارة السابقة كانت ماريون ترتدي طقماً جلدياً خمري اللون وتنورة قصيرة. أما اليوم فالطقس أكثر حرارة ولا يسمح بارتدائه. لذا فسوف تستعرض أمامي شيئاً آخر. هذا بالتأكيد انطباع خاطئ. فماريون لا توَّد حقاً أن تبهرني. وهي لن تقف صباحاً أمام خزانة الملابس وتفكر بإمعان: ماذا سأرتدي حتى يرتسم الشحوب على وجه أخت زوجي من شرق ألمانيا؟ قال هاينس صباح اليوم: لا تصدّعي رأسك بالأفكار بسبب ذلك يا ازولده. والنبيذ الذي أحضرته ماريون معها في المرة السابقة ما تزال لدينا.. أم ماذا؟ كما أنها ستمتدح نبيذ لوقدّمناه لها. ثم إنّ ماريون قالت أيضاً: إنّ النبيذ من ماركة(موللر– تورغاو) هي الأسوأ. آمل أن ينتبه هاينس حتى يحصل على أشياء طازجة من أجل السلطة. فهو لا يتعلم الشراء إلاّ ببطء شديد.

أراد هاينس التسرية عني بقوله: سنحصل من جديد على عمل لك خلال بضعة شهور. قلت له: كمساعدة في كشك بيع البطاطا المقليّة؟

إن أسوأ ما في الأمر أني لا أستطيع أن أقصّ على ماريون شيئاً عن عملي. فحتى" عهد التحوّل" كان كلّ شيء محاطاً بالسريّة. حتى أنه لم يُسمح لي بالسفر إلى الغرب عندما بلغ زوج ماريون الستين من عمره.

وقد عاتبني سكرتير حزبنا قائلاً: يجب أن تفهمي ذلك بوصفك رفيقة في الحزب! وفي المجال الحساس الذي تعملين فيه! وحري بي أن أشعر بالغبطة، لأنّ الحزب لم يمنعني منعاً باتاً من إجراء اتصالات، بل يسمح لي دائماً باستقبال زيارة من الغرب في شقتي. أما هو فلا يُسمح له بذلك.

وثمة تطورات تحدث بهذا الشأن وربما يخفض– على خطوات– عمر المرء الذي يسمح له فيه بالسفر خارج البلاد. كنت قد بلغت السادسة والأربعين آنئذ، ثم جاءت هذه المطرقة على كأس أزولده، أنت حاملة للأسرار!

قال هانس صباح اليوم: سوف ترين، سيكون مساءً ممتعاً ويمكننا مشاهدة صور زيارتنا لهم هناك في ألمانيا الغربية على الشاشة، وسأعدّ السلطة كما تفعل ماريون تماماً، فلدينا الآن زيت الزيتون أيضاً.

سوف تتحدث ماريون عن شركتها. فالعائلة تمتلك شركة كايزر للخزفيات منذ مائة عام. منذ ربع قرن كنت هناك للمرة الأولى.. أجل للمرة الأولى نشاهد مناطق أبعد من الراين.. ما أكثر الأشياء والانطباعات التي تتدافع نحو المرء! كنّا فوق صخرة التنين وفي كاتدرائية كولن. وقادنا فيلفريد خلال مصنَعه.

لقد حقق فيلفريد، وهو الأخ الكفء لهاينس، إنجازات في بعض الأحيان. ولطالما خطر في ذهني أنه لابدّ من وجود زاوية قذرة في مكان من الأمكنة.. فيها سقط المتاع، وخرائب بناء أو ما شابه. ولكن كلاّ. لقد عرضوا علينا كيف يعملون، ولا أحد يمنعهم من أي شيء. وعندما سألتني ماريون، ماذا كنت أعمل– فلم يعد ذلك سراً الآن بالتأكيد– أخلدت للصمت.. واكتفيت بالقول: آه.. كان ذلك مجرد خرداوات الإدارة، ولا يوجد فيه أي شيء طريف. ومساء اليوم سوف تتحدث ماريون عن إرساليات الخزف إلى شرق ألمانيا..

وهي ينبغي أن تفتح فيها فرعاً، أم مجرد مستودع للإرساليات.. وسأكون جالسة معهم.. الأغبياء من شرق ألمانيا.. وقد أسألها، هل شعرت بالإثارة عندما أصبحت جدّة للمرة الأولى، وهل ما تزال تيريز فخورة ببطنها الكروي الرائع الجمال. فلم يبقَ لي سوى هذه الثرثرة من امرأة إلى امرأة ومن بطن إلى بطن.

عندما جئت صباح اليوم إلى المدينة، تملكتني الدهشة. فقد لاح المكان أمام المحطة أنيقاً منظماً.. فتدريجياً سيحصل على سقف جديد مصنوع من القرميد الأحمر الجديد. ولم يعد المكان مغلقاً بذلك العدد الغفير من أكشاك الورود والصحف الفوضوية. سيصبح كل شيء حضارياً من جديد. كان بعض الفيتناميين الهادئين يعرضون كنزات وكاسيتات وسجائر مهربة. أعتقد أني لم أجيء إلى المدينة منذ ستة أسابيع. إن حياتنا هناك في المنزل تزداد ضيقاً باستمرار، فإلى أن نتناول الفطور، تصبح الساعة التاسعة في بعض الأحيان.

لم أذهب إلى مكتبي القديم منذ شهور. فقد أُغلق كلّ شيء وخُتم بالشمع الأحمر. قبل عام قالوا إننا لا نستطيع أن نتلف كل شيء ونلقيه في عربة القمامة القلاّبة. هذا مستحيل! أين بقيت حماية المعلومات والبيانات! عندما دخلنا المكان صباح اليوم، انبعثت منه رائحة الغبار والعفن. وقدّم أحدهم نفسه باسم أوشينباخ، وهو من قسم الاقتصاد. لم أكن أعرفه، لكنه لم يكن من ألمانيا الغربية في أقلّ تقدير. تصرّف بكلّ حيوية: يجب علينا النظر. للمرة الأخيرة في مجال عملنا، أي إلى هذين الحاملين الصغيرين/ ومن ثم نوقع على شهادة تؤكد أنه لم يحدث أي تغيير في أي شيء. ثم يأتي كلّ شيء إلى جهاز إتلاف الأوراق الذي سيلتهم كل قصاصة ويأتي عليها. كان ثمة امرأة حاضرة معنا هي الآنسة أديلزبيرغ.

وكان ينبغي عليها تولي أضابير مدينة لايبزغ، وأن تلاحظ في ضوء النظام المتبع فيما إذا كانت قد نشأت فراغات، إضبارة عام 76 لم تدرس بالتأكيد دراسة كاملة وفي الدرجة الأول طلبات الحصول على سيارات(فارتبورغ). وينبغي على الآنسة أديلزبيرغ أن تشاهد ما إذا كان التسلسل صحيحاً تقريباً، والنسب بين سيارات(ترابانت) وسيارات(فارتبورغ)، وكذلك بين سيارات(سكودا) وسيارات(موسكوفيتش). توضح لي تماماً من طريقة حديثة أوشنيباخ، وطريقة مشاهدة أديلزبيرغ

للأضابير، أن كل شيء كان غشاً وخداعاً. فمدينة لايبزغ كانت مجال عملنا الأكثر حساسية.

وفجأة سألت أديلزبيرغ، لماذا لم نتخلّص من كل ذلك قبل عام. وأوضح لها أوشينباخ، ولكأنها غبية مثل النعجة: لقد كتب مقدموا الطلبات تاريخ ولادتهم ومكان سكنهم وعملهم. وهذه البيانات تعتبر صفحة حماية المعلومات، وحتى تفهم الفتاة الكتكوتة ذلك فهماً أفضل، قلت: لقد أضفنا ملاحظاتنا، فإن نمنح مقدّم الطلب نقاطاً إضافية لأسباب اجتماعية. وعلى الفور نبح(بوكيندورف) مؤكداً أنه بوصفه رئيساً للقسم، فقد منع منعاً باتاً مثل هذا الشكل من الملاحظات. وجابهته قائلة: "هذا غير صحيح على الإطلاق ".

لكن بوكيندورف ظلَّ محتداً: "يا زميلة بروكر، لقد أصررت على التعامل مع الطلبات بشكل منفصل عن الأسباب الاجتماعية. وأيدته كرنيزلاين. وأقررتُ أن من الممكن أن يكون الأمر قد سار على هذا النحو حتى عام خمسة وثمانين ثم جاء بوكيندورف بهذه القذارة، وهي أن قسمنا أدمج مع قسم تزويد المحافظة بالسيارات.. كان في وسعه إثارة جنوني دائماً.. يا زميلة بروكر.. إذا أمعنت فكرك، فلابدّ أنك ستوافقين على أني في كل وقت.....

لوّحت بيدي معربة عن النفي. فلا ينبغي أن تكون لي الكلمة الأخيرة. تلك كانت خديعة بوكندورف القديمة. فبعد" عهد التحول" مباشرة طُرد من عمله. لكنه استطاع بعد نصف عام التسلل إليه مجدداً. وسأكتشف لماذا. لقد لمَّحت مجرد تلميح في هذا الاتجاه، فانفجر غضبه فوراً وقال إنه يرفض التهم المتجنية عليه من هذا النوع، ولهذا الكلام وقع في الأسماع ينمّ عن شخص متسلّق. وهو يمتلك أذناً مرهفة السمع تميز ذلك. لقد اعتقدت أنّ الأمور مستمرة في السير فترة أخرى من الزمن مع ألمانيا شرقية متحولة، تحولاً فعالاً مؤثراً بالطبع، ولكن دائماً مع وجود مودروف وكرينس وماركوس فولف الخ. وعند ذلك بدأ بوكيندورف بالقول، إني أنا التي نشرت النداء الأحمق" من أجل بلدنا"، أو ما شابهه، وأنا التي طالبت الآخرين بالتوقيع. وبالطبع لم أحتمل ذلك أو أقبله. وعندها خرجت كرينزلاين بالادعاء بأنني وقعت على الورقة. وعرضتها عليها للمشاهدة– ولا شيء أكثر من المشاهدة!.

وسوّى أوشينباخ النزاع بيننا. فلا ينبغي إثارة عجيج الثلج المتساقط بالأمس. واكتفيت بالتساؤل بموضوعية كاملة عمن ابتدأ النزاع. فقاطعتني أديلزبيرغ وسألت بتهكم عما إذا كان في الوسع الانطلاق في العمل أخيراً أو بالقدر الضئيل من العمل.

ثم وقفنا أمام صناديق بطاقات العمل وكان معنا(فانشاتس) السمج وخصمي المناوئ القديم الذي كان مسؤولاً عن ريف لايبزيغ. واضطررت للاستفاضة لأوضح لماريون الأعباء الملقاة على عاتقي من الصباح حتى المساء خلال عشرين عاماً. كنت أدرس طلبات الحصول على سيارات للأفراد من الدائرتين الريفيتين غريما وفورتسن. وكانت استمارات غالبية مقدمي الطلبات تختفي في مكان ما لدى السلطات أو" تطبخ وتسبّك" مدة ثماني سنوات أو عشر سنوات أو اثني عشر سنة. وحصل الناس على القرار الحاسم: لا جدوى من السؤال عنها. كانت هذه الأوراق في حوزتي خلال هذه الفترة. وتمكنت في بعض الأحيان من استعجالها قليلاً. ولم يسمح لأحد بالاطلاع على شيء من ذلك. أما ماريون فكانت خلال كل هذه السنين تذهب ببساطة إلى تاجر السيارات أو تطلب عرض

سيارة أمامها. عايشت ذلك أثناء زيارتي لها في ألمانيا الغربية. اتصلت ماريون بالهاتف ببيت بيع السيارات. وفي الصباح التالي، حضر سيّد بسرعة فائقة وقدم اقتراحاته لها: هل ترغب في سيارة جديدة أم مستعملة أم على أقساط. كنت جالسة معها وبدأت أتعرق ببطء شديد، أولاً تحت الإبطين وعلى جبهتي ثم تصبّب العرق على ظهري بكامله. أينبغي علي أن أوضح لماريون ماذا فعلت خلال عشرين عاماً؟ لا أستطيع ذلك. لا أستطيع القول، إن كل شيء كان سخافة وهراء، وهو جزء من صلب نظامنا، ولا يستطيع إدراكه أي إنسان يأتي من خارج هذا النظام.. يا إلهي.. من ينبغي إذن أن يستمع إليّ.

بدأت العمل بإضبارة(غريما) لعام ثمانين. وكانت كاملة. وخطرت لي فكرة وتساءلت: إذا كان التعامل مع الطلبات في برلين يتم بشكل مستقل، فلابدّ أن عملية الانتقاء قد تمّت هناك وجرى الإتلاف هناك أيضاً، ثم حوّلت إلى المجلس الاقتصادي للمحافظة، ومباشرة قطع حديثي بوكيندورف بهرائه، وسألت أوشينباخ حول ذلك. لقد سبق له أن أتى على ذكره أمام(مانشاتس) الثقيل الظل الذي نعق بصوته مشيراً إلى أنه كان دائماً يتناول ريف لايبزغ بالدراسة استناداً إلى وجهة نظر الصلاحية المزدوجة.

وهذا هو قرار صادر عن برلين أيضاً، ولابدّ أني أعرف ذلك لأني حضرت دورة في مدينة(هاله). أنا لم أحضر أية دورة في(هاله).

عندما كان ينبغي إيفاد إنسان في دورة، كان مانشاتس يعارض إيفادي أو إيفاد كرينزلاين في مهمة دائماً. فمن شأن ذلك أن يجعل لنا أسبقية عليه في شيء. ورغب أوشينباخ في تسوية النزاع بيننا. فارتأى أن من الأفضل ترك المسألة. بيد أن بوكيندورف لم يذعن: هنا يعاد طبخ الشوربا القديمة. إنه بالذات لم يحل قط دون تولي الرفيقة بروكر مهام أعلى في مجال المحافظة. وعندها لقبني بالرفيقة، بدأت أديلزبيرغ بالقهقهة. وتدخل أوشينباخ من جديد: نحن لا نمارس التغلب على الماضي، بل نقوم بإلغاء قسم السجلات وفق النظام. وإذا وجدنا كل شيء كاملاً، فيجب تدوين ذلك في محضر، انتهى. وتمتمت كرينزلاين، إنها لن توقّع على شيء، ولا على قصاصة ورق.

وبعد فترة قصيرة من الزمن، صادفت إضبارة(فولكسفاغن غولف). لقد خصصت برلين لمحافظتنا خمسين سيارة. وأراد بوكيندورف أن" يحزمها" جميعها لمدينة لايبزيغ. واتهمني بأني أريد توزيعها حسب مبدأ" إبريق المصبّ". فتخصص ثلاث سيارات لغريما، وأربع سيارات لفورتسن. وبذلت كل ما في وسعي. انتفش بوكيندورف قائلاً: نتيجة أسباب سياسية يجب أن تبقى جميع هذه السيارات في مدينة لايبزيغ، لأنها سوف تلفت أنظار زوار المعرض مباشرة: انظروا كلّ هذا العدد من سيارات الغولف التي تجري في جمهورية ألمانيا الديمقراطية!

والمواطنون الذين ستخصص لهم هذه السيارات، سوف يقصّون على ضيوف المعرض: "من فضلكم، ستصبح الحياة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية أغنى بفضل استيراد هذه السيارات وستنمو نوعية الحياة!" أجبت: "في غريما وفورتسن يعيش بشر أيضاً".

وبالطبع طعنني مانشاتس الثقيل الظلّ في ظهري: "هذه بورجوازية صغرى". وأراد بوكيندورف

أن يجعلني مثار سخرية: إنه يرحب بتقديم سيارات من ماركة(لادا) من مخصصاته، إذا كان هذا الأمر يخفف عن ضمير الرفيقة بروكر. لكن سيارات الغولف ستبقى في لايبزيغ، حتى ولو اضطر من أجل ذلك إلى الذهاب لقيادة المحافظة، وإلى السكرتير الأول الرفيق شومان إذا لزم الأمر.

حدثت هاينس في البيت عن الأمر فقال إنه لا يجوز أن أحرق أصابعي بهذه المسألة، لأن بوكيندورف قادر على كل شيء.

فجأة سألت أديلزبيرغ، لماذا وضعت وراء بعض البطاقات في بعض السنوات، بطاقة ثانية بلون رمادي، ولماذا لم يشمل ذلك جميع البطاقات. وأوضحت لها أن الأمر يتعلق بمنظور دراستي. كان لابدّ لمانشاتس أن يدلي بدلوه في الحديث. كان كل شيء واضحاً بالتأكيد. وفجأة عاد للحديث عن حضوري دورةٍ في مدينة هالة. وبذلك بلغت الادعاءات ذروتها في هذه الأيام.

وهو لن يسمح بالإساءة إليه قط. وهنا خطر لي لأول مرة خاطر وأدركت ماذا يعني: لقد ذهبت مرتين أو ثلاث مرات إلى مدينة هاله في استشارة قصيرة، لا يمكن أن توصف في حال من الأحوال بالدورة الحزبية. أوضحت ذلك، لكن مانشاتس استمر يتحداني في الكلام.

ولعل سبب سعادتي يكمن في عدم اضطراري لرؤية"خلقته" مرة أخرى.

وتدريجياً بدأ أديلزبيرغ تثير أعصابي وتتلفها. ثم أبدت ملاحظات بشأن" حامل مهمات خاصة ب" و" حامل مهمات خاصة" د". وتساءلت، ترى من يكون"حامل مهمات خاصة أ".. ولكأنّ ذلك لم يكن مفهوماً من نفسه.

بيد أني تمكّنت من استخلاص ثلاث سيارات(غولف) لغريما وسيارتين لفورتسن. وذلك من أجل طبيب دعى نفسه. بحائز على جائزة استحقاق في سبيل الشعب، وحامل لقب طبي فخري. وخصصت السيارة الثانية لرفيق متقاعد كان في المهجر وأمضى سابقاً فترة طويلة من الزمن في معسكر الاعتقال. وخصصت السيارة الثالثة لبطل عالمي لسباق زوارق الهنود الحمر. وكان يجدر به أن يتولى رئاسة قسم الإنجاز الرياضي، ولكن القسم كان مفلساً أو لم يفكر أحد بالأمر بكل بساطة، أو لعل برلين اتخذت هذا القرار.

ولا يجوز لمانشاتس أن يدعي أننا كنا نمتلك مجالاً للتحرك، فلا أحد يدري ما هو هذا المجال. هذا الرجل هو الأسوأ والأكثر سفالة.

وقد نسيت كرينزلاين لماذا وضعنا لساناً أحمر بارزاً للبطاقات، عندما رغب مقدموا الطلبات التحول من سيارة فارتبورغ إلى سيارة لادا. فخلال فترة طويلة كان في الوسع الحصول على سيارة لادا بعد تقديم الطلب بثماني سنوات. لكن هذه السيارات تصدأ بسرعة وهي تباع الآن أمام ثكنات الروس بخمسمائة مارك أو بثلاثمائة مارك. قلت ذلك لكرينزلاين على هامش الحديث، فأجابت بحدّة: قبل ثلاث سنوات ما كنت تجرؤين على قول"ثكنات الروس". ورددت عليها بصوت مدوٍّ: "لم أكن لأقول ذلك لك أنت". وجاء كلامي في مكانه الصحيح وأصاب الهدف.

وفكرت أن في وسعنا إتمام الأمر ببطء. وطلع علينا مانشاتس بفكرة جنونية. إنه ترد في ذهنه أفكار تثير قلقه بسبب الأوراق والسجلات المرافقة لمعاملات السيارات في قسم سجلات الموادّ.

ماذا لو كانت تقاريرنا قد حطّت الرحال في المخابرات.

نحن مجال تهتم به المخابرات بالرغم من درجة السرية لدينا! وماذا سيكون عليه الأمر الآن لو أننا أتلفنا كل شيء، حتى آخر قصاصة، ثم برزت فجأة لدى ملفات المخابرات، تقاريره التي قدمها إلى قسم سجلات المواد في مجلس المحافظة. فمن الممكن أن تكون أخبارنا قد نُقلت أم ماذا؟ ثم قيل فجأة إنه، مانشاتس، كان موظفاً غير رسمي لدى المخابرات. والحمد لله أن أوشيناخ خرج بفكرة متألقة: إذا كان مانشاتس عميلاً للمخابرات، فلابدّ أنه وقع على تصريح التزام. لكن مانشاتس لم يتراخ وأصرّ وجاء بهذه الفكرة الجنونية: "لا يجوز إتلاف كل شيء لدينا بل صيانة مجال الملفات الأساسية. فسألت فوراً: ما هو هذا المجال؟ فتذبذب ولم يحر جواباً. ثم ارتأى أنه ربما ينبغي علينا انتقاء الحسابات السنوية أو التقارير المستقبلية الموجهة للوزارة. وبذلك يكون لدينا عمل أسبوع حسب رأي بوكيندورف. وكان-كاستثناء- على حقّ هذه المرّة.

وخطر لي خاطر فقلت: وماذا إذا كان أحدهم قد قدّم تقريراً إلى المخابرات حول شجارنا بسبب سيارات فولكسفاغن- غولف!! وهنا انهالت كلمات شديدة القسوة: "العمى السياسي والاستسلام والبورجوازية الصغرى.. إنه يود فقط أن يعرف من هو الشخص في قسمنا الذي قدّم معلومات سرية للمخابرات. وربما أسأل ذات مرة، هل يوجد ملفّ عني هناك. وقال لي هاينس إنه لا يوجد أي سبب لذلك. فلنر.

ثم صادقت بطاقة(أرمين ماخته). وهو من ناونهوف وعلى درجة كبيرة من السمنة، ويرتدي جاكيتاً من الجلد وله شاربان. وسألت كرينزلاين عما إذا كانت تذكره. فأعربت عن رأيها بإمكانية حدوث ذلك في السنة التي تغيبت فيها. قلت: أه. نعم. كنتِ في مدرسة الحزب. فردت عليّ إثر ذلك رداً مسموماً:

كنتُ في مدرسة الحزب بعدك. وماخته هو الرجل الذي ترك فوق المكتب أربعة آلاف مارك. أراد ماخته الحصول على سيارة فارتبورغ سياحية. وهي التي كان يحصل عليها الفنانون والأطباء الذين لديهم عدد كبير من الأطفال. وطبعاً يحصل عليها من ينتمي إلى"الحصص الخاصة أ". كان ماخته رئيس تدريبات فريق لكرة القدم، على مستوى الناحية أو شيء من هذا القبيل. وأعرب عن أنه مضطر دائماً لنقل كنزات التريكو والأحذية من مكان لآخر. وشرحت له بصبر أني لا أستطيع تقديم أدنى موافقة. فالمقاييس لا تنطبق عليه. ثم إن مدة الانتظار تبلغ ثلاثة عشر عاماً. وربما قلت له إني سوف أدرس طلبه مرة أخرى، رغبة مني في التخلص من هذا الرجل الذي وقف أمامي نصف ساعة بالتأكيد يثقل عليّ. وبعد أن ذهب أخيراً، كان ثمة ظرف فوق المكتب وفيه أربعة آلاف مارك.

عالجت الموضوع بمهارة وإحساس مرهف وذهبت فوراً إلى بوكيندورف. وتوجهنا معاً إلى قيادة الكادر، وأحضرنا سكرتير الحزب. وسجلنا هناك محضراً بالواقعة وأمّنت نفسي كلياً. ثم استدعينا الرجل. وصاح بابتهاج" أخيراً وجدت أموالي ثانية- لقد ظننت أني فقدتها في مكان ما ولن أحصل عليها قط". ثم عرض علينا سجائر غربية، وسأل عما إذا كان يسمح له بالتبرع بعشرة في المائة لصندوق المال الفيتنامي، مكافأة على العثور على النقود فاعترتنا دهشة بالغة إزاء كل هذه الوقاحة.

حصل مني(ماخته) على لسان بطاقة أسود فوق بطاقته، وهذا يعني أنه يستطيع انتظار التخصص بالسيارة إلى أن يصبح أسود اللون. نعم. واليوم يقود سيارة من طراز (ج ت أ) أو(بي إم في).

هذا الطراز من البشر، بشارب وجاكيت جلدي، الذي يخرج كوعه من نافذة السيارة، ويرفع صوت المذياع إلى أقصى حدّ، ويسوق سيارته عبر المدينة محدثاً ضجيجاً عالياً، ويصطدم بشجرة، ويشتمنا وينعتنا"بالجورب الأحمر". هذه هي حقيقة الأمر.

بعد ساعة من العمل، أرادت أديلزبيرغ أن تأخذ استراحة وقالت بحدّة: "إنّ كل ما نفعله مجرد خداع وذرّ للرماد في العيون." وزاد مانشاتس الثقيل الدم: "إنّ هذه البطاقات هي جزء من هويتنا". وسأل أوشينباخ؛ "أليس في ذلك بعض المبالغة؟!" واستمر مانشاتس يتابع كلامه: "إن من يأتي من خارج الجهاز، لا يستطيع إصدار حكماً مطلقاً. وفي أقل تقدير لا يمتلك ألماني غربي هذه الميزة.

ولكن من تأتي من المدرسة الحزبية مثل الآنسة أديلزبيرغ، فيترتب عليها–إذا تفضّلت– أن تبقى صامتة ومتواضعة". ولم تدرك أديلزبيرغ ذلك وصاحت بابتهاج: "لقد بلغنا الآن سنة طلبات عام 79 وهي 12 سيارة من طراز ترابيز و 42 سيارة من طراز فارتبورغ لمدينة لايبزيغ: "ثم أضافت بتهكم: "لا شيء يوقف مسار الاشتراكية". أرادت أن تقلّد هوينكر. شيء فريد.

وفجأة انفجر بوكنيدورف غاضباً: "يا آنسة آديلزبيرغ! أرجو إظهار الاحترام أمام المسنين" ثم صاح: "هذا هو عمل حياتي!" وظننت أنه سيصاب بنوبة قلبية. عمل حياته!! من شأن ماريون أن تصاب بالذهول لو سمعت ذلك. عمل حياته! وفجأة تحدث الجميع في وقت واحد معاً. وقلت بكل هدوء: "زميل بوكيندورف. لو أنك رأيت الأمر على هذا النحو في السابق، مثلاً عندما بدأت دراستي عن آفاق المستقبل. من كان يودّ أن يعيش عيش الكفاف، ويدبّر معيشته بأي شكل! أنت بالذات تآمرت عليّ!!. قلت له ذلك في وجهه كالمفرقعة وبوضوح الزجاج.

وقالت كرينزلاين، إنها كانت أنئذ في مدرسة الحزب، وتساءلت أديلزبيرغ بفضول: "أما تزال الدراسة عن آفاق المستقبل موجودة؟" وأعرب مانشاتس المقرف عن رأيه: " لابد من البحث عن هذه الدراسة لإيجادها، إذا رغب المرء فيها". ومرة أخرى قال: "يا رفيقة بروكر، لم يكن لديّ أدنى اهتمام بدراستك بالتأكيد.

ولم أرحّب بذلك أو أحتمله." فأجبت: "يا رفيق بوكنيدورف! ألم تهددني بمحاكمة حزبية؟" أرادت كرينزلاين التوقيع والمضيّ، فكلّ هذا مسرح قرود.

أعرف تماماً كيف كان الأمر. لقد جرّني بوكنيدورف أمام قيادة الحزب: لقد تصرفت دون تكليف منه، وحصلت على معلومات لدراستي من مجالات أخرى أيضاً، لم أكن مسؤولة عنها، مثلاً من مدينة لايبزغ ودائرة دوبيلن. ثم جاءت ضرباته فالمطرقة على الرأس: يا للهول! فقد زعمت أنه سيزداد في المستقبل القريب عدد الناس الذين سيتقدمون بطلبات سفر إلى ألمانيا الغربية. وهل تراني استخدمت إحصاءات من جمهورية ألمانيا الديمقراطية أو ربما أخباراً كاذبة من إذاعة ألمانيا. ثم ضرب بدراستي فوق المنضدة محدثاً صوتاً مدوّياً: لقد أجريت حساباتك. نعم. وقدّرت تقديرات مؤكدة

نوعاً ما، أنه في عام 2000 ستكون مدة انتظار سيارات ترابانت 19 عاماً وسيارات فارتبورغ 22 عاماً. فدافعت عن دراستي وأشرت إلى الخطّ البياني للسكان وإلى السنوات التي فيها ولادات كثيرة، وإلى حقيقة أنّ الذين بلغوا التسعين من العمر سوف يحولون طلباتهم إلى أبناء أبنائهم. ثم تقدمت باقتراح وهو عدم السماح بتقديم طلبات إلاّ لمن يحمل شهادة السواقة. واتهمت مباشرة بأني سوف أقلل من قوة الطبقة العاملة وأهزأ بها. وعلى العكس. إننا سوف نقلل زمن التسليم، على خطوات. ولن يكون الاستيراد هو الاستثناء– كاستيراد عشرة آلاف سيارة غولف من فولفسبورغ. بيد أنّ هذا الاستيراد كان استثناء. وقد مضت عليه سنوات طويلة.ولم يكن سوى نقطة ماء فوق الحجر الساخن. ودعا بوكيندورف دراستي بالهراء. وطلب مني أن أسحبها.

وهددني بمحاكمة حزبية أو تنظيمية. هكذا كان الأمر. ولم يحدث بشكل آخر.

وبعد ذلك اتصل بي هاينس وسأل كم سوف نستغرق من الوقت. ونستطيع الالتقاء أمام البريد الرئيس، ثم نبحث عن حذاء.

وقالت كرينزلاين: "يا سيد أوشينباخ. سأوقّع الآن وأختفي." وأجابها: "هذا رائع". وقد أعدّ الاستمارات وجهّزها. وكل شيء كامل غير منقوص في منطقتها السابقة. ألم يأخذ منه شيء؟.

وهنا احتدّ مانشاتس من جديد، إزاء مجاله الجوهري الذي يجب المحافظة عليه، لأنه لا يود الوقوف في يوم من الأيام كأحد العملاء ولا يمتلك شيئاً في يده ليبرهن على العكس. إنه سيوقّع مع وضع تحفظّات، ويصرّ على نسخة أخرى طبق الأصل. وهنا علا صوت كرينزلاين: "انقعها واشرب ماءها أو علّقها على الجدار أو خللها كالمخلل." وقّعت أنا وقلت لأوشينباخ، إن التعاون معه كان قصيراً ولكن ساراً. وأما أديلزبيرغ فقد تركتها لخيبتها وقلت: "أتمنى لو كنت شابة مثلك مرة أخرى، "وهذا يعني بالطبع غبية هكذا. وفجأة بات بوكيندورف عاطفياً: "أزولده كم كان عمرك عندما بدأت العمل هنا؟" ونعق بهذه الأغنية: "نحن شبان والعالم مفتوح لنا.. آه أنت أيها العالم الجميل الفسيح!".

وغنّت هذه الأغنية جوقة إذاعة لايبزيغ بقيادة حامل الجائزة الوطنية ذانديرلنغ: "أشواقنا، آمالنا."

نزلت الدرج مع كرينزلاين للمرة الأخيرة وسألتها، هل تأمل في شيء؟ –إنها تريد أن تدخل في دورة تعليمية، حيث سبق لها أن عملت بائعة. وسألتني عن دراستي المستقبلية السابقة. وكدت أن أثور غضباً من جديد. لا توجد ثقة بقوة الطبقة العاملة وبالنظر لتراجع إرساليات سيارات اللادا– وهذا ما ذكرته في دراستي بالطبع– فقد عرّضت الصداقة مع دولة الاتحاد السوفياتي الاشتراكية العظمى للطعن والافتراء. مثل هذا الهراء أورده بوكيندورف ومانشاتس السيّء في المحادثات. شيء مقزز.

ذهبت كرينزلاين باتجاه ساحة لويشنر بلاتس لتستقلّ الترام. ونزلت إلى الحديقة. مازال لدي وقت قبل الالتقاء بهاينس. وهذا حسن. ولم أكشف لكرينزلاين أني أخفيت دراستي سرّاً تحت الكنزة ثم تحت القميص بعد ذلك في المرحاض. سأقرأها في البيت بكل هدوء. انصرمت أربع سنوات منذ أن كتبت: "إنه إزاء مراعاة تكامل وحدة القوى المنتجة والمتطلبات المادية والفكرية والسياسية والعقائدية المتنامية باستمرار لشعبنا العامل، فإن التزويد بسيارات للأفراد– بالنظر إلى دعاية ألمانيا الغربية– أمر لا يمكن الاستغناء عنه. أجل وبخاصّة إزاء تنافس النظامين."

هل يمكن أن أكون قد كتبت ذلك؟ حقاً لقد كتبت ذلك. لا بدّ أن تعتبرني ماريون مجنونة. لقد أثنى مانشاتس على هذه المقدمة بالذات.

سأذهب مع زوجي لشراء الأحذية ثم سأرى ماذا أحضر لنا من أجل العشاء. سنذهب إلى البيت ويستلقي هاينس في سريره قليلاً. إنه يستلقي قليلاً في الآونة الأخيرة دائماً.

ثم تأتي ماريون. وسأسأل عن حال تيريز وبطنها وحملها ويسأل هاينس عن الازدحام فوق الطريق الدولي.

ونأكل طعام العشاء ثم نستريح بعض الوقت.

وفي أية حال لاحظت تراجع رغبة مقدمي الطلبات في الحصول على سيارة(لادا). هذا مكتوب هنا. وهذه الصياغة تنطوي على جرأة تقريباً. لقد فتح بوكيندورف برميل بارود: "تحقير الأصدقاء السوفييت:" والآن يلقي الناس تلك الأشياء الصدئة في الحقول. دراستي المستقبلية الشهيرة– ربما ألقي بها غداً في القمامة.

إذا لم تحدث معجزة، فقد كان هذا آخر يوم عمل لي في حياتي.

ربما أصبح الآن بدينة؟ وربما أسير بعد خمسة أعوام بهذا الرداء الفضفاض وأتعرق لدى صعود الدرج. وربما أختنق تحت هذه الملابس الواسعة. زيادة كيلو من الوزن، وحركة أقلّ. لماذا لا نذهب–هاينس وأنا– كلّ يومين للسباحة؟

قد يحدث أن أصبح بدينة ابتداءً من الآن.

وفي هذا الوقت بالذات تأتي اليوم زيارة من الغرب.

(*) Erich Loest: Heute Kommt Besuch Aus Dem Westen

❑❑❑

شـــــعر

1- مختارات للشاعرة الإسبانية خوليا كاستيليو-
ت:رفعت عطفة
2- قصائد حزينة عن الغزو الإسباني
لأمة الأزتيك المكسيكية   ت: رياض شرف الدين

❑

مختــــــارات
للشاعرة الإسبانية خوليا كاستيليو
خوليا كاستيليو JULIA CASTILLO

■ ترجمة رفعت عطفه T. Rifaat Atfe ■

تعتبر الشاعرة خوليا كاستيليو وهي من مواليد 1956 من الأصوات الشعرية التي فرضت نفسها من خلال شعرها على الساحة الإسبانية وقد استطاعت ومن خلال الصعود باللغة إلى مستوى الإبداع فيها بحيث أنها خرجت على القواعد اللغوية التي لاعمل لها في قانون الإبداع الأدبي وبخاصّة الشعري غير إقفال الباب أمام الجديد. فهي قد تخلّت أحياناً عن الفعل أو استخدمت الفعل وألغت الإسم والصفة والعكس صحيح. أي أنّها فعّلت اللغة. في هذه المختارات التي اخترناها من عملين لها نلاحظُ شيئاً من هذا التجديد. ففي ديوان (دغلة) تنقل اللوحة التي هي لون وحركة، نور وظلّ إلى لغةٍ من صوت، رسمت بها ما ترسمه اليد ويُعبّر عنه بالنظر. صدر للشاعرة أكثر من خمسة دواوين وترجمت أعمالها إلى معظم اللغات الحديثة. تقيُم الآن في دمشق.

وقد شاركت في عددٍ من الأمسيات الشعرية في حمص ومصياف.

من ديوان: استعجالات
نـهر داخلي
" عالم الأجساد الآخر"

رأيتُ اليومَ أجساداً
وكأنّنـي أرى البحرَ من سفين.
رأيتُ أجساداً تتحركُ
بعيونٍ ساهيةٍ كالأمواج.
يَخبُّ الليلُ
ناثراً أجساداً.
ما عاد هناك أجسادٌ
وراءَ منعطفِ هذا الطريق.
كانت الأجسادُ تُبَدِّلُ ألوانـها،
تنحنـي على ذاتها،
تعضُّ على رمادِها.
ليس للأجسادِ جذورٌ
كالأشجار المصلوبة
لا يعلوها اللبلاب.

ترتعشُ تُحزنُها العاصفةُ
أمام الخديعة الرمادية
وتختبئ في ضبابِ روحِها.
وددتُ لو أغمر صامتةً
بالندى هذه الأجساد.
وأبكي معها

من ديوان دغلة
"طبيعة صامتة"

I

الأقمشةُ، الحرائر، المرجانُ،
البلوُر، الخرزُ، الريشُ، الترهاتُ، -معاً-
تشملها الرؤية (ذكرى، مراجعة أو مشابهة)
تقسّمُها وتضغطها في لحظة،
مثلها يحدث في الغفلة:
صامتاً يحيئ الزمنُ الرؤيةَ، يجبره على ذلك
اللغز ويوقفه..
لتنتهِ الحريّة، لا تُعكّر أيّها الخيالُ الرؤيةَ،
حيث يضيع المشغلُ وينتصب البرهان.
لتتعافَى آيةُ رأي الهواء ومحطيه.
ولتدعم الذّراتُ الدقيقةُ أو الدقائقُ،
التي تسمح برؤية النور، النظرة.
فلا يكذب أو يتوعّد الذكاء الفارغُ
الدهشة.

II

النظرةُ تشاركُ أيضاً
في ما انكمش من الزمن- برداً-،
أمام الخرائب،
أو جوّ الربيع الناعم.
عندئذٍ يتقدّم العطرُ الذاكرةَ
ممثّلاً للزوالِ السريع.
عندئذٍ ينسى الحبُّ مشهَده:
قصورَ وحدائقَ جفَّف الدمعُ
أو الآهات ينابيعها أو أفسدها.

III

يُحدِّدُ الإصرارُ حنينَ المستقبل،
غروبَ أو إرثَ الحاضر.
وحدها الذاكرة تجهلُ التنوَّعَ،
تنتصر على الدلال أو اللعب
تساعدها السكينةُ.
الألم زينةُ الذكرى،
وابتداءُه النحيبُ؛
المشهدُ توسُّله اللاحقُ.
برهاناً تلقى في الخرائبِ،
لا نسياناً،
كمالاً لا انقشاعَ حزنٍ.

IV

كلُّ طبيعةٍ (صامتة)
متاهة خرساء،
فكُّ رموزِها
واجبُ الزمن القصير، الغائصِ من أقصاه إلى أقصاه
في رمادِ بلّورٍ هشّ.
تتقدّم الحريّةُ لحظةً
تُنعشُ الظاهرَ:
يخلقُ التشويقُ خديعةً

يجوبها قصدُ الرغبة.
وفي الهواء يوقفُ السؤالُ
المطوّقُ بنظامٍ شفيف
هجرةَ الرملِ البطيئة.

V

أليس الشكُّ هديّةَ الحاضرِ،
يوسّعه الفضولُ آن
يغفر النبوغُ للقلبِ آلامه؟
بقليلٍ من الاعتبار
يُضاعفُ الجديدُ
الإعجابَ.
تأتي الكلماتُ، تحتفلُ بالدهشة
لا بالوفرة. فالغريبُ يخافُ
كلَّ ما يحيط به:
لا تحتفلُ بالشجاعة، ولا بالخفّة
بل بأبديّة الذوق، -ألا يكلُّ؟-
الذي يتباهى به التأمل.

VI

على امتداد السلّة،
السفرجل- في قفصٍ من ذهب وظلٍّ-
أو الكرز في نظام متأجّجٍ،
يواجهُ الأوراقَ المشوّهة. تعتم!
يريحُ العيون،
يخرّبُ العطرَ
حين يُكذّبُ الظلَّ.

VII

حسابُ حبّاتِ
الحقيقة ينقلُ
الفعاليةَ للإبداع.
أو حداثة الإطار
-شبيه إطار النافذة-
تبيِّن
أنَّ الطبيعةَ تنظِّم
المجازَ، والفنُّ يسمح بذلك.

VIII

وهكذا لا يخدعُ كمالُ
الأزهارِ رعايةَ الهواء وتخريبه،
(يل يختبئ فيه)
يسهرُ الماءُ الساعاتِ
متأمّلةِ الزهرة،
ثمّ يشفُّ
عن قبرٍ رطبٍ.
لا ذنبَ للهواءِ (قريباً أو بعيداً...)
بالبهاءِ المسروق والمشوّه:
فتوابلُ الساعات الذابلة تؤذي سرّاً أو تُفسدُ بلّوراً.
أو نفساً جديداً يُوزّعُهُ الجمالُ.
معاوداً خطواته.

IX

إمتاعُ البصر لا يُخطئُ الجمال.
فالزمنُ يُناسبه ألا يحفظه.
مطلقاً التويجات في الريح.
أو يسقطها على سجّادة زرقاء، أو قطيفةٍ،
خفّةً، أو بطلاناً مُسْتَحَقّين.
تُغادر الزهرةَ
وما كانت جذوره عائقاً!
ساقٌ ممشوقة... قصمتها
يدٌ قاسية،

أنيقة أو عاشقة.

X

أم أنَّ شجرةَ الوردِ (المدرّعة) بشوكِها القاسي
تناقض موت إمبراطورية الوردة المتغطرسة والوارفة،
أم أن بلاغة الإطراء المنتصرة تختبئ في الحد الهمجي.
تعتل اليد- جريحة- من الحاضر.
بالدم تكتب الشوكة الحادة الداكنة
نزوات الحب.
ينحني القلب
ويمنح مفهومه للرمز.
تنتفي أو تنفي الجلالة.

XI

لايتهشم الطعام
الذي وحده الزمن يعتصره
ويعده في لحظة من ثمرة
تماماً كما الوردة- فاقدة الطعم-
تتنازل عن امتياز العيون؟
لا شيء أعرف. فالشمس أكملت عمرها.
والساعات كذبت
الأريجَ والجلالةَ.
واليوم لستُ معجبة بنفسي. في الصمت، في هذه اللحظة، وخلسة
يزهُر الرأيُ حول الفكرة
التي تلي الموتَ: يشتغلها أو يُقدِّمها.

XII

لتمثيل -صامتٍ- يدعو الفنُّ
حسوناً.
يتخذُ الجناحُ دليلَ أثرِ تويجة أو علامة.
يمضي الجمالُ مُكبَلاً في المشهد، لا يرى طيرانه.
قبر الغناء،
حجبُ العشّ!

XIII

أو في بلور المربّى
-جرح الثمرة المهجورة-
موتها يُحلّي رضى
غريزةِ النخلة.
استسلمَ الشمُّ وذكراه،
فانتهت الحريّة.
والحشرة تتسامح ليس فقط مع الطعم المرّ،
والمتعة المأسوفة،
بل مع السجن الذهبيّ
في الزنزانة الشفافة.

XIV

احتفظَ البصرُ بفرصة الموت،
والعين لم تضجر من المنافسة.
هل يتوقَّفُ المستقبلُ في الذكرى؟
هل يتكرَّسُ الزمنُ في الزمن؟
كذبت سرعة زوال العاطفة. الرمز.
الهواء! ليس الغبار! الألم! ليس العدم!

XV

امتنان يصيرُ فيكِ رماداً
يضربُ على الأوتار ويمحو المُعَاشَ.
آلةُ -وقد صارت فضاءً-

تخلقُ في سكينتها الحرّية نفسها،
وفي حلمكِ يُخصبُ حلم خارجي
توقظينه أنت.
موسيقى، ضاعت منكِ،
ومضت منك إلى الغياب،
فانفتح خلقُ ما حلمت به.
تنتظر القيثارةُ، بمعادلة العقل، علامات تأثيرك،
أو صمتاً، كميّة مجدَّدة، وعودة.
استحضار مُنهك، متعدِّد
يواجهُ الوجودَ الغائب للغة:
المعجبة بكِ،
تتأجّجُ لغة نافذة فيكِ، أسرتها
قصّتكِ.

XVI

شاش، هدب، نسيج أحمر، مفاتيح،
عاجٌ، أبانوس، فراشٍ، دروع،
صناديق، تماثيل (من برونز وجبس ومرمر)،
زينات، هدايا، حلوى،
زينات وجه، لوّاحات، سكريات، أمشاط شعر،
جلودٌ مشغولة، دمقس، مراوح،
سيوفٌ، مطرّزات، خناجر،
قفّازات، جوارب، خرداوات، حرير،
شرائط قطيفة، أصدافٌ، فخّار،
صور، معادن، بلوريّات،
ذهب، ماس، لؤلؤ، خرائط،
حبوب، أصواف، جلود ماعز،
قبّات،
أساور، شارات، تفتا،
عنبر رمادي، فضّة، حلي، كتب،
جدائل وأزرار، لوحات وريش.

XVII

عتمةٌ، تأمّلٌ، ظلمةٌ،
في مرآة، يختبئ كلُّ الثراء.
يتّسع لها لغزٌ، تَتأمّل ذاتها.
توقف الدهشةُ، الأملَ.
هل تنتصر قدرةُ الإنسان؟
النسيان سريع.

XVIII

ذاقَ منقولَ الغياب.
النحيبُ تجاوز الأوتار، النفيَ
في إقامةٍ قصيرة، في منظور.
هل تحلمُ الحريّةُ؟
هل يحضر الحظُّ؟
يعشقُ الإنسان.

طبيعة

إلى أبي خوسيه لويس كاستيليو بوتشِ

I

على الفور ينتصرُ السهلُ على
القلعة العموديّة.
لا يتطابق النظر
مع عمود المفاهيم
أو الحبّ مع النثر.
يحدِّدُ المشهدُ وجودَ الفكر، مركز الرجل

الذي يعبره.
الحنين خديعة،
والقحل خطيئة.
يقدِّم الإنسان رؤياه لنفسه.
للحقل الذي يجويه.
ليس البحرُ أخرسَ،
ولا الكتابةُ عمياء.

II

ينتظرُ الدمُ الثلجَ في جسدي،
في جداوله الموسميّة.
أو يُنقشُ فيه، كالكلمة.
لغةُ البياض أو البرد.
ثلجٌ مُحالٌ لكنّه قاس:
بياضك عقلٌ!
سكينتكَ عقلٌ!
ليس الجليدُ في هوّته جوهراً،
بل حجاب.
الهندسة ليست أبداً داخليّة،
إنّها أثر القمّة.
البحر: مقياس الفصول الأربعة،
الربيع: أفقٌ،
دقّة كلِّ شعور.

III

أيتها الطبيعةُ، اسمعي!
النهرُ غيمٌ، مطرٌ معكوس!
الوادي جبلٌ معكوس!
الجدران: محضُ وعيٍ.
القوس: ذاكرةُ المُدرَك.
تكلّم أيُّها الرسمُ!
تاج للألم.
عمود النعومة.

IV

جدران. همس ضفاف.
جزر، تيارات، خيوط
جذرٍ سائل أو ينبوع.
شلالات، سدود، منعطفات،
انحدرت حتى الزبد.
ثم خبَت
-تحاصرها الدموع-
سدود ووهاد،
تمضي عبر الفجِّ،
قطرة، جليد، بخار:
تاريخ جدولٍ
ميتاتٍ مباغتة،
خصر أحرقه القمر.

V

القطرةُ محمَلة بالحجارة
التي حللّتها، تكرِّسُ نفسها للصخرة.
يتقدّم الكهفُ.
موجة مذهّبة. عرف، شقٌّ،
نوازل، مسنّنات، سلسلة،
قمع، مقعد، انحدار، تتبخّر.
تجويفات: هتافات.
تنهدات: أروقة.
حتى الكهف ما عاد موجوداً!
تتراجع الفصولُ وتنتظرُ
لغزَ البئر.

VI

ضبابٌ مرتفع، قاحلٌ، منتصب.
الرمال، تتلاحقُ الحصى.
ماتَ الماءُ- البارحة-،
والحجرُ-المستقبل- معي.
أمواج الضفّة، زبدٌ متحجّر:
هل الهوّة قمّة؟
البركان ناقوس أسود،
يغطّي الأرضَ، شبكة من شقوق.
اكتشفَ تفكيري الحمم.
الزمنُ مكان. مدّ.

VII

السطح (صحراء)
يمتدُّ حتى الفجر.
بحر بإرادة الأصل
ينضمُّ إلى الليل
باحثاً عن سكينته.
تاج البراءة. حلم.
السماء المقعَرة قبرٌ مفتوح!
النجوم أسوار الليل.
القمر برجٌ، والفجر جرحٌ.
...يطير النظرُ، يأسُرُ
الظلمةَ، تلائمُه.
يعانقُ الحبُّ العاصفةَ.
المعرفة تسبُرُ السماء.
ينهضُ الذكاءُ
بجناحين: الرعد والصاعقة.

VIII

لن أصل النبعَ
(الصندوق المسحور الجديد) أبداً.
النور مماثل،
لكنَّ الحبَّ لا.
نبع جميل وعارٍ
(رفضتني الذاكرة).
أيّها الماء، اجرِ! لتختفِ الكلمة
المختبئة في النبع،
وإلاّ فلتجرح قدري.
(يوقظني الحبُّ، أهٍ أيُّها الألم!)
وحده الشلاّل حاضرٌ:
غشاء الدوائر المركّزة،
وجوقة أصوات الزبد.

IX

والحاضر حنين.
النور، ظلٌّ مختبئ.
هل عبر المطرُ المستقبل، قصيّاً إلى هذا الحدّ؟
جلدي قشرة جذع شجرةٍ
تنتظر صورتها،
حركتها وسكونها.
...النور التام ظلٌّ.

X

هناك تصعد الطراوة.
أمواجٌ بيضاء من ضباب.
نتف كالثلج. خراطيم دخان.
هل تهربُ الأرضُ؟ تخترِبُ الظلمةُ
الشمسَ انحرافاً،
فيأتي الهواء على الظلال.
تطلقُ الغيومُ ارتعاشاتُها

معجونةٌ بالنظام.
يتطاولُ صوتٌ، دون ضجيج،
نحو نباتات الجبل،
تصدّع الشجرة...
والحظار الخارجيّ -السماء- يتدلّى من قطرات
المطر العالق.
فتحاول الريحُ الاختباء في الوسط.

XI

يجثو الضاري
مسافةَ الطلقةِ
هارباً حتى الجرح.
إيه أيها المشهد غير المجدي
حيث الظلمة الأخرى نور آخر.
الدم غلٌّ.
إيه أيها المشهد غير المجدي
الذي يُلزِمُ الأفكار ويُعفيها، الأفكار ولا يكرهها،
والعبقري يذلّلها.
حقول وبراري، غابات وضفاف.
جزر حركة غير مصطنعة.
ليس الموت غير ترس التعب.
(يوقفك الهروب، يهرب منك الاختفاء.)

قصائد حزينة عن الغزو الإسباني
لأمّـــة الأزتيك المكسيكية

■ ترجمة رياض شرف

القصيدة الأولى التي نوردها فيما يلي عن الفتح، مأخوذة عن مجموعة"أناشيد مكسيكية" ومن المحتمل أن تكون قد أُلفت حوالي العام 1523، فيها يُستذكر بحزن كيف ضاع الشعب المكسيكاتلي إلى الأبد. القصيدة التي تليها هي بدورها أكثر تعبيراً، وهي مأخوذة عن المخطوطة الهندية المؤرخة في عام 1528، تصف بدراماتيكية فائقة كيف كان حال المطوَّقين خلال حصار مدينة مكسيكو- تينوشتيتلان.

أخيراً القصيدة الثالثة، التي تدخل في صنف قصائد المآسي الشعبية التي كانت تمثل، تتضمن المرحلة الممتدة من وصول الفاتحين إلى تينوشتيتلان وحتى الهزيمة النهائية للمكسيكاتليين؛ هنا نورد فقط اللحظات الأكثر دراماتيكية من الجزء الأخير في القصيدة.

هذه القصائد(أو المقاطع) بتعبيرها الأكثر نصوعاً من وثائق أخرى، تظهر الجرح الهائل الذي تركته الهزيمة في نفوس الهنود، هي حسب تعبير أحد النقاد، العلائم الأولى عما يسمى بصدمة الفتح.

(1)
لقد ضاع الشعب المكسيكاتلّي

الدموع تذرف هنا في تلاتيلولكو والبكاء ينتشر.

لقد مضى المكسيكيون عبر الماء أشبه بالنساء؛ فالهروب شامل.

إلى أين نحن ذاهبون؟ آه يا أصدقائي! هل ما يجري حقيقة؟

إنهم يهجرون مدينة مكسيكو:

الدخان يرتفع والضباب ينتشر...

بالعويل يحيي بعضهم بعضاً...

ابكوا يا أصدقائي،

ليكن في علمكم أنه بهذه الوقائع

قد خسرنا الأمة المكسيكية.

لقد حَمضَ الماء والطعام!

هذا ما فعل واهب الحياة[20] في تلاتيلولكو.

....

بدون خجل يُساق موتليويتزين وتلاكوتزين.

بأناشيد كانوا يُشجِّعون بعضهم بعضاً في أكاشينانكو،

آهٍ، كيف كانوا عندما وُضعوا على محك التجربة في كويواكان...

(2)

الأيام الأخيرة من حصار تينوشتيتلان

وكل هذا جرى علينا.

نحن رأيناه،

نحن دهشنا له.

بهذا المصير المؤسف والحزين

وجدنا أنفسنا مغمومين.

في الدروب تقبع سهامٌ مكسَّرة،

والشعور مبعثرة.

والبيوت فقدت سقوفها،

وجدرانها محمَّرة.

الديدان تتزاحم في الشوارع والساحات،

والأدمغة ملطخة على الجدران.

المياه حمراء تبدو وكأنها مصبوغة،

وعندما نشربها،

فكأننا نشرب ماءً أجاجاً.

كنا نضرب أحياناً جدران الطوب،

وميراثنا كان شبكة من الثقوب.

بالدروع كانت حمايتها،

لكنْ ولا حتى بدروعٍ يمكن احتمال وحشتها.

أكلنا أغصان الأشجار،

ولُكنا نجيلاً سيء الطعم،

وأحجار الطوب والسحالي،

وفئراناً وتراباً وديداناً...

أكلنا اللحم لتوه،

وضع على النار.

وعندما كان ينضج،

فكانوا يتلقفوه،

وفي النار ذاتها يأكلوه.

شعَّرونا

سَعَّرونا

شعْرٌ للشابة وللكاهن،

للطفلِ وللفتاة.

–كفىٰ: بائساً كان السعر

[20] واهب الحياة هم الغزاة الإسبان لأن الهنود اعتقدوا للوهلة الأولى أن الإسبان هم آلهة قد أتوا من السماء.

فقط حفنتا ذرة،

فقط عشرة أقراص من العجة؛

فقط كان سعرنا

عشرين قطعة من النجيل المالح.

وأما الذهب والنسيم واللحف الثمينة،

وريش طائر الكيتزال،

كل هذه الأشياء الثمينة،

لم تكن مأخوذةً بعين الاعتبار...

(3)

دمار أقوام التينوشك والتلاتيلولك

اندفع، ناضل، آه يا تلاكاتيكاتل تيميلوتزين!:

فها هم رجال قشتالة والخونة الشينامبيين.

يخرجون من قواربهم

بالحرب محاصر التينوشكي!

وبالحرب محاصر التلاتيلولكي!

هاهو يأتي ليعترض الطريق صانع الأسلحة كويوديويتزين؛

هاقد خرج الكولهويّ عبر طريق تيبياك الكبير.

بالحرب محاصر التينوشكيّ!

وبالحرب محاصر التلاتيلولكي!

هاهي النار تسودّ؛

وينفجر الطلق الناري ملتهباً

ينتشر الضباب(الدخان)

إنهم يقبضون على كواوتيموك!

وتنتشر إيماءات الأمراء المكسيكيين!

بالحرب محاصر التينوشكي!

وبالحرب محاصر التلانيلولكي!

أسر كواوتيموك

بالحرب محاصر التينوشكي!

وبالحرب محاصر التلاتيلولكي!

هاهي النار تسود وينفجر الطلق الناري ملتهباً

هاهو الضباب قد انتشر.

هاقد أَسروا كواوتيموتزين

وإيماءات الأمراء المكسيكيين تملأ المكان!

بالحرب محاصر التينوشكي!

وبالحرب محاصر التلاتيلولكي!

وبعد تسعة أيام يأخذونهم في ضجةٍ إلى كويوواكان

كواوتيموتزين، كواناكوش، تيتليبا نكيتز التزين:

أسرى هم الملوك.

كان يعزيهم تلاكوتزين بقوله:

آه يا أبناء أخي تحلّوا بالشجاعة: فبسلاسل من ذهب أنتم مقيدون،

أسرى هم الملوك.

يجيب الملك كواوتيموتزين:

آه يا ابن أخي أنت مأسورٌ ومكبل بالحديد.

من أنتِ أيتها الجالسة إلى جانب الحاكم العام الإسباني؟

آه إنها السيدة إيزابيل ابنة أخي!

آه صحيح إنَّ الملوك وقعوا في الأسر!

بالتأكيد ستصبحين أَمَةً وتكونين من نصيب آخر:

سيصنع العقد لك وريش الكيتزال سينسج في كويوواكان.

من أنت أيتها الجالسة إلى جانب الحاكم العام؟

آه إنها السيدة إيزابيل ابنةُ أخي!

آه صحيح أنَّ الملوك أسرى!

❑❑❑

ترجمة رياض شرف الدين عن كتاب وجهة نظر المغلوبين لمؤلفه ميغيل ليون- بورتيّا- أمين سر معهد الثقافة الناهواتلية في الجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك.

ملاحظة: القصائد المترجمة هي لمؤلفين هنود مجهولين.

❑

الفصل الثالث من مسرحية
آرثر ميللر كلهم أولادي

■ ت.د. خليل جواد ■

[الساعة الثانية من صباح اليوم التالي. تكتشف الأم وهي تنهض، تهزّ دون توقف في كرسيّ محدقة في أفكارها. إنه هز متوتر وخفيف. يُرى ضوء من غرفة النوم العلوية، أما نوافذ الطابق السفلي فهي مظلمة. القمر قوي ويلقي بضوئه المائل إلى الزرقة.

الآن يظهر جيم مرتدياً سترةً وقبعة، ولدى رؤيته لها، يذهب إلى جانبها]

جيم : هل هناك أية أخبار؟

الأم : لا أخبار

جيم ***[بلطف]:*** يجب ألا تجلسي طوال الليل يا عزيزتي، لماذا لا تذهبي إلى السرير؟

الأم : إنني بانتظار كريس. لا تقلق عليّ، يا جيم، إنني بوضع جيد تماماً

جيم : ولكنها تقريباً الساعة الثانية صباحاً

الأم : ***[تهز رأسها]:*** إنك صبياني يا جيم! أحياناً أنت كذلك

جيم : ***[ينظر إليها للحظة]:*** كيت ***[توقف]*** ماذا حدث؟

الأم : قلت لك. لقد تجادل مع جو. ومن ثم صعد إلى السيارة وانطلق بعيداً .

جيم : أي نوع من الجدل؟

الأم : جدل يا جو.. كان يبكي مثل الطفل قبل ذلك.

جيم : لقد تجادلا حول آن؟

الأم : ***[بعد تردد بسيط]:*** لا، ليس آن، تخيّل؟ ***[تشير إلى نافذة مضاءة في الطابق العلوي]*** لم تخرج من تلك الغرفة منذ غادر. طيلة الليل في تلك الغرفة.

جيم : ***[ينظر إلى النافذة ومن ثم إليها]:*** ماذا سيفعل جو، قولي له؟

الأم : ماذا أقول له.

جيم : لا تكوني خائفة يا كيت، أنا أعلم. لقد علمت دائماً.

الأم : كيف؟

جيم : لقد خطر لي ذلك منذ زمن طويل.

الأم : كان لدي دائماً شعور بأنه في قرارة نفسه، كريس.. تقريباً عرف. لم أكن أعتقد أن ذلك سيمثل مثل تلك الصدمة له.

جيم :***[ينهض]*** لا يمكن لكريس أن يعرف كيف يتعايش مع شيء كذلك. هذا يحتاج إلى موهبة معينة –للكذب. أنت لديك تلك الموهبة وأنا لدي. ولكنه لا يمتلك تلك الموهبة.

الأم : ماذا تقصدين..؟ ألن يعود؟

جيم : آه، لا، طبعاً سيعود. كلنا نعود يا كيت. هذه الثورات الصغيرة الخاصة تموت دائماً. دائماً يتم التوصل إلى حل وسط. بطريقة غريبة فإنك لديه الحق –كل شخص لديه نجم. نجم أمانة الشخص. وتمضي عمرك تبحث عنه، ولكن حين ينطفئ ذلك النجم لا يضيء أبداً مرة ثانية. لا أعتقد أنه تطرف في تحليله. ربما فقط أراد أن يكون وحيداً ليراقب نجمه يخبو.

الأم : المهم هو أن يعود

جيم : أتمنى لو أنه لا يعود يا كيت. في إحدى السنوات أقلعت، ذهبت إلى نيوأورلينز، ولمدة شهرين عشت على الموز والحليب، ودرست مرضاً معيناً. كان وقتاً جميلاً. وعندئذ أتت وبكت. وعدت إلى بلدي معها. والآن أعيش في الظلمة العادية، لا أستطيع أن أجد نفسي. من الصعب أحياناً أن أتذكر نوع الرجل التي كنت أحلم أن أكون. أنا زوج جيد، كريس ابن جيد –سوف يعود.

[كيللر يخرج إلى الرواق في روب المنزل وشحاطة. يصعد إلى المسرح – إلى الزقاق. جيم يذهب إليه].

جيم : لدي شعور أنه في الحديقة سوف أبحث عنه. دعها تخلد إلى النوم يا جو: هذا ليس جيداً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار حالتها الصحية ***[جيم يخرج ويصعد إلى الطريق].***

كيللر :***[نازلاً]:*** ماذا يريد هنا؟

الأم : صديقه لم يعد إلى البيت.

كيللر :***[ينزل إليها صوته محشرج]:*** أنا لا أحب أن يختلط بنا إلى هذا الحد.

الأم : لقد فات الوقت يا جو. هو يعرف

كيللر :***[بانزعاج]*** كيف يعرف؟

الأم : لقد كان يظن ذلك منذ زمن بعيد

كيللر : أنا لا أحب ذلك

الأم : ***[تضحك بشكل خطير، بهدوء إلى الخط]***: ما هو الشيء الذي لا تحبه

كيللر : نعم، ما هو الذي لا أحبه

الأم : لا يمكنك أن تكون أخرقاً بهذا الأمر يا جو من الأفضل أن تكون ذكياً الآن. هذا الشيء

–هذا الشيء لم ينته بعد

كيللر : ***[مشيراً إلى الزاوية المضاءة في الأعلى]:*** وماذا تفعل هناك في الأعلى؟ هي لا تخرج من الغرفة.

الأم : لا أعرف ماذا تفعل؟ اجلس، وتوقف عن الجنون. هل تريد أن تعيش؟ إذاً من الأفضل أن تحلّ حياتك

كيللر : هي لا تعرف، أليس كذلك؟

الأم : رأت كريس يخرج كالعاصفة من هنا. واحد زائداً واحد– وهي تعرف كيف تجمع.

كيللر : ربما علي أن أتحدث إليها؟

الأم : لا تسألني يا جو

كيللر : ***[تقريباً بانفجار]:*** إذاً من أسأل؟ ولكني لا أعتقد أنها سوف تفعل أي شيء حيال ذلك

الأم : أنت تسألني ثانية

كيللر : أنا أسألك. من أنا غريب؟ كنت أعتقد أنه لدي عائلة هنا ماذا حدث لعائلتي؟

الأم : لديك عائلة. أنا ببساطة أقول لك بأنه لم تعد لدي القدرة على التفكير أبداً

كيللر : ليس لديك القدرة. حين تكون هناك مشكلة لا توجد لديك القدرة

الأم : جو، أنت تفعل الشيء ذاته ثانية: طوال حياتك حين تكون هناك مشاكل تصرخ علي وتعتقد أن هذا يحلّ المشكلة.

كيللر : إذاً ماذا أفعل؟ قولي لي، تكلمي معي، ماذا أفعل؟

الأم : جو.. كنت أفكر بهذه الطريقة. إذا عاد–

كيللر : ماذا تقصدين "إذاً"؟ هو عائد حكماً!

الأم : أعتقد أنك إذا أجلسته وشرحت وجهة نظرك. أعني أنه عليك أن توضح له بأنك تعرف أنك اقترفت شيئاً شنيعاً. ***[دون أن تنظر إلى عينيه]*** أعني أنه إذا رأى أنك تدرك ما فعلته. هل ترى ما أريد قوله؟

كيللر : أي جليد يقطع هذا؟

الأم : ***[ببعض التخوف]:*** أعني أنك إذا قلت له أنك تريد أن تدفع ثمن ما فعلته

كيللر : ***[محاولاً أن يتحسس.. بهدوء]:*** كيف يمكن أن أدفع؟

الأم : قل له– أنك مستعد أن تذهب إلى السجن [توقف]

كيللر : ***[واجماً، مذهولاً]:*** أنا مستعد أن–؟

الأم : ***[بسرعة]:*** لن تذهب، وهو لن يطلب منك أن تذهب. ولكن إذا قلت له أنك تريد ذلك إذا

استطاع أن يشعر أنك تريد أن تدفع الثمن، ربما سوف يسامحك.

كيللر : يسامحني! عن ماذا؟

الأم : جو، أنت تعرف ما أعنيه.

كيللر : أنا لا أعرف ماذا تقصدين! أردت أموالاً، وضعت لك الأموال، لماذا يجب أن أسامح؟ أنت أردت أموالاً، أليس كذلك؟

الأم : لم أريد الأموال بتلك الطريقة

كيللر : وأنا لم أريد الأموال بتلك الطريقة أيضاً! وما أهمية ما يريده المرء؟ لقد أفسدت كليكما. كان يجب أن أرسله إلى العمل منذ كان في العاشرة من عمره، كما تمّ إرسالي أنا، وجعلته يكسب رزقه. حينئذ يعلم كيف يمكن الحصول على الدولار في هذا العالم. أسامَح! يمكن لي أن أعيش على ربع دولار، ولكن لدي عائلة ولهذا–

الأم : جو، جو.. لا يعذرك أنك فعلت ذلك من أجل العائلة

كيللر : لا بد أن يكون هذا عذراً!

الأم : هناك شيء أكبر من العائلة بالنسبة له

كيللر : لا شيء أكبر!

الأم : هناك بالنسبة له

كيللر : لا يمكن له أن يفعل شيئاً لا أسامحه عليه. لأنه ابني. لأنني أبوه ولأنه ابني

الأم : جو: أقول لك–

كيللر : لا شيء أكبر من ذلك. وعليك أن تقولي له هذا، هل تفهمين؟ أنا والده وهو ابني. وإذا كان هناك شيء أكبر من هذا سوف أضع رصاصة في رأسي!

الأم : توقف عن ذلك!

كيللر : لقد سمعتيني الآن تعرفين ما تقولين له.***[توقف. يبتعد عنها –يتوقف]*** ولكنه لن يرسلني إلى السجن مع ذلك.. لن يفعل ذلك.. هل يمكن أن يفعله؟

الأم : لقد أحبك يا جو، ولكنك أدميت قلبه

كيللر : ولكن أن يرسلني إلى السجن..

الأم : لا أعرف، بدأت أفكر أننا لا نعرفه على حقيقته. يقولون أنه في الحرب كان قاتلاً فظيعاً. هنا كان دائماً يخاف من الفأر. أنا لا أعرفه. لا أعرف ماذا يمكن أن يفعل.

كيللر : يا للعنة، لو كان لاري حياً لما تصرف على هذا الشكل. لقد فهم الطريقة التي تركب حسبها العالم. لقد أصغى إليّ. بالنسبة له، للعالم واجهة من أربعين قدم، وانتهت على خط البناء. أما هذا، فكل شيء يقلقه. تعقدين صفقه، وتأخذي ستيمين إضافيين، ويتساقط شعره. هو لا يفهم المال. لقد أتته بسهولة كبيرة، بسهولة كبيرة. نعم يا سيدي. لاري، كان

ذلك ولداً فقدناه. لاري. لاري [ينهار على كرسي أمامها] ما الذي سوف أفعله يا كيت؟

الأم : جو، جو، رجاء.. ستكون بخير، لن يحدث أي شيء.

كيللر : ***[بيأس، محطماً]:*** من أجلكم يا كيت، من أجل كليكما، هذا كلّ ما عشت من أجله..

الأم : أعرف يا عزيزي، أعرف ***[تدخل آن من المنزل. لا يقولا أي شيء منتظرين أن تتكلم هي]***

آن : لماذا أنتما ساهران؟ سوف أقول لكما حين يعود

كيللر ***:[ينهض ويذهب إليها]*** لم تتناولي طعام العشاء، أليس كذلك؟***[إلى الأم]*** لماذا لا تعدّي لها شيئاً؟

الأم : بالتأكيد، سوف أفعل–

آن : لا تهتمي يا كيت، لا أريد شيئاً [ليستا قادرتين على التحدث لبعضهما] هناك شيء أود أن أخبرك به [تبدأ ومن ثم تتوقف] لن أفعل أي شيء حياله.

الأم : إنها فتاة جيدة! ***[إلى كيللر]*** ألا ترى؟ أنها –

آن : لن أفعل أي شيء لجو ولكن سوف تفعلين شيئاً من أجلي [مباشرة إلى الأم] جعلت كريس يشعر بالذنب معي سواء أردت ذلك أم لا، لقد سببت له عوقاً أمامي. أريدك أن تقولي له أن لاري متوفي وأنك تعرفين ذلك. هل تفهمينني. لن أخرج من هنا وحيدة. لا حياة لي في ذلك الاتجاه. أريدك أن تحرريه. وعندئذ أعدك بأن كلّ شيء سوف ينتهي وسوف نغادر، وهذا كلّ ما في الأمر.

كيللر : سوف تفعلين ذلك، سوف تخبرينه.

آن : أنا أعرف ماذا أطلب منكِ يا كيت. لديك ولدان. ولكن لديك واحد الآن فقط.

كيللر : سوف تقولي له.

آن : وعليك أن تقولي ذلك له لكي يعلم أنك تعنين ما تقولين

الأم : لو كان الصبي ميتاً لما اعتمد ذلك على كلمات كي أجعل كريس يعرف ذلك... في الليلة التي ينام بها معك سوف ينشف قلبه. لأنه يعرف وأنت تعرفين. وسوف ينتظر أخاه إلى يوم حتفه! لا، يا عزيزتي، لا وجود لمثل هذا. سوف تذهبين في الصباح وسوف تذهبين لوحدك. تلك هي حياتك، تلك هي حياتك المستوحشة (المنفردة) [تذهب إلى الرواق، وتبدأ بالدخول.

آن : لاري ميتٌ يا كيت

الأم : [تتوقف]– لاتتكلمي معي.

آن : قلت أنه ميتٌ أنا أعرف! لقد تحطمت طائرته على شاطئ الصين في الخامس والعشرين

من تشرين الثاني. لم يخزله محركه. ولكنه مات أنا أعرف..

الأم : كيف مات؟ أنتِ تكذبين علي. إذا كنتِ تعرفين، كيف مات؟

آن : لقد أحببته. أنت تعرفين أنني أحببته. هل كنت سأنظر إلى أي شخص آخر لو لم أكن متأكدة؟ هل كافٍ لك.

الأم : ***[تتحرك نحوها]:*** ما هو الشيء الكافي لي؟ ما الذي تتحدثين عنه؟

[تمسك برسغي آن]

آن : أنت توجعين رسغيّ

الأم : ما الذي تتحدثين عنه! ***[توقف: تحدّق في آن لحظة، ومن ثم تستدير وتذهب إلى كيللر]***

آن : جو، اذهب إلى البيت

كيللر : لماذا يجب أن أفعل ذلك

آن : رجاء اذهب

كيللر : أخبريني حين يأتي ***[يذهب كيللر إلى البيت]***

الأم ***:[وهي ترى أن تخرج رسالة من جيبها]:*** ما ذلك؟

آن : اجلسي ***[تتحرك الأم إلى يسار الكرسي ولكنها لا تجلس]*** أولاً عليك أن تفهمي. حين أتيت لم تكن لدي أية فكرة بأن جو –ليس لدي أي شيء ضده أو ضدك. أتيت كي أتزوج. كنت آملة.. ولذلك لم آت بهذه الرسالة لأجرح مشاعرك. فكرت أن أريها لك فقط إذا لم تكن هناك أية طريقة أخرى لحلّ مسألة لاري في ذهنك.

الأم : لاري؟ ***[تختطف الرسالة من يد آن]***

آن : كتبها لي فقط قبل –***[الأم تفتح الرسالة وتبدأ بقراءتها]*** أنا لا أحاول جرح مشاعرك يا كيت. أنت تدفعيني إلى فعل ذلك، الآن تذكري –تذكري كنت وحيدة جداً يا كيت.. لا أستطيع أن أغادر هذا المكان وحيدة مرة أخرى. ***[تنطلق أنّة طويلة ومنخفضة من حلق الأم وهي تقرأ]*** أنت التي أرغمتني على أن أريك إياها. لقد قلت لك مئة مرة، لماذا لم تصدقيني!

الأم : آه، يا إلهي..

آن : ***[بشفقة وخوف]:*** كيت، رجاء، رجاء..

الأم : يا إلهي.. يا إلهي

آن : كيت، عزيزتي، أنا آسفة.. أنا آسفة جداً

[يدخل كريس من الزقاق. يبدو متعباً]

كريس : ما الأمر؟

آن : أين كنت؟... تبدو متعرقاً جداً. ***[لا تتحرك الأم]*** أين كنت؟

كريس : فقط ذهبت في السيارة قليلاً اعتقدت أنك سوف تكوني قد ذهبت

آن : أين أذهب؟ ليس لدي أي مكان لأذهب إليه

كريس : ***[إلى الأم]:*** أين والدي؟

آن : في الداخل مستلقياً.

كريس : اجلسا أنتما الاثنتان. سوف أقول ما يتوجب قوله.

الأم : لم أسمع السيارة..

كريس : تركتها في الكاراج.

الأم : جيم خرج يبحث عنك

كريس : أمي، أنا مغادر. هناك شركتان في كليفلاند، اعتقد أنني أتمكن من الحصول على عمل. أعني أنني سوف أغادر إلى الأبد ***[إلى آن لوحدها]*** أعرف ما تفكرين به يا آني. هذا صحيح. أنا جبان. لقد أصبحت جباناً في هذا البيت لأنني ساورتني الشكوك بوالدي ولم أفعل شيئاً حيالها، ولكني لو عرفت في تلك الليلة حين عدت إلى المنزل ما أعرفه الآن، لكان في قسم الشرطة في مثل هذا الوقت، ولكنت أخذته هناك بنفسي. الآن إذا نظرت إليه، كل ما أستطيع فعله هو أن أبكي.

الأم : ما الذي تتحدث عنه؟ ماذا يمكن لك أن تفعله؟

كريس : أستطيع أن آخذه إلى السجن. أستطيع أن أسجنه لو أنني كنت إنساناً ولكني مثلٌ الآن. أنا عمليٌ الآن. لقد جعلتيني عملياً.

الأم : ولكن عليك أن تكون كذلك

كريس : القطط في ذلك الزقاق عمليون، المتسكعون الذين هربوا حين كنا نتقاتل كانوا عمليين فقط الأموات لم يكونوا عمليين. ولكنني الآن عملي، وأنا أبصق على نفسي. سوف أغادر. سوف أغادر الآن

آن : ***[تصعد إليه]:*** أنا آتية معك

كريس : لا يا آن

آن : كريس، أنا لا أطلب منك أن تفعل أي شيء بشأن جو

كريس : بل إنك تطلبين، تطلبين

آن : أقسم لك أنني لن أطلب منك أبداً

كريس : في ضميرك سوف تطلبين ذلك دائماً

آن : إذاً افعل ما يتوجب عليك فعله

كريس : أفعل ماذا؟ ماذا يمكن أن أفعل؟ لقد بحثت طوال الليل عن سبب لأجعله يعاني

آن : هناك سبب، هناك سبب!

كريس : ما هو؟ هل أحيي الأموات إذا وضعته خلف القضبان؟ إذاً ما الذي أفعله بشأن ذلك؟ كنا نقتل الرجل الذي يتصرف مثل الكلب؟ ولكن الشرف كان حقيقياً هناك، كان المرء يحمي شيئاً. ولكن هنا؟

هذه أرض الكلاب الكبيرة، أنت لا تحبين رجلاً هنا، بل تأكلينه؟

هذا هو المبدأ، المبدأ الوحيد الذي نعيش وفقه –فقط تصادفت أن هذا المبدأ قد قتل عدداً من الناس هذه المرة، هذا كلّ ما في الأمر. العالم كله يسير على هذه الشاكلة، كيف أستطيع أن أنتقم منه؟ وما الحكمة في فعل ذلك؟ هذه حديقة حيوانات، حديقة حيوانات!

آن ***[للأم]:*** تعرفين ماذا عليه أن يفعل! قولي له!

الأم : دعيه يذهب

آن : لن أدعه يذهب. عليك أن تقولي له ماذا عليه أن يفعل

الأم : آني!

آن : إذاً أنا سوف أقول له

[يدخل كيللر من المنزل. يراه كريس، ينزل قرب العريشه]

كيللر : ما الأمر معك، أريد أن أتحدث إليك

كريس : ليس لدي ما أقوله لك

كيللر : ***[آخذاً بذراعه]:*** أريد أن أتحدث معك!

كريس : [يسحب نفسه بعنف بعيداً عنه]: لا تفعل ذلك يا أبي. سوف أؤذيك إذا فعلت ذلك، ليس هناك شيء يقال إذاً قله بسرعة

كيللر : بالضبط ما هي المسألة. ما المسألة؟ لديك الكثير من المال؟ أهذا ما يقلقك؟

كريس : ***[بلهجة ساخرة]:*** أهذا يقلقني.

كيللر : إذا لم تتمكن من الاعتياد على الأموال، القِ بها بعيداً. هل تسمعني؟ خذ كلّ سنتيم واعطه للأعمال الخيرية، أو القِ به في السياقات هل يحلّ هذا المشكلة؟ في السياقات، هذا كل ما في الأمر. تظن أنني أمزح؟ أنا أقول لك ماذا عليك أن تفعل، إذا كانت أموالاً وسخة، احرقها. إنها أموالك، تلك ليست أموالي. أنا رجل ميت، أنا رجل عجوز ميت، ولا شيء لي. حسناً، تكلم معي! ما الذي تريد أن تفعله!

كريس : الأمر ليس ما أريد فعله أنا، بل ما تريد فعله أنت.

كيللر : ما الذي يجب أن أريد فعله؟ ***[كريس صامت]*** السجن؟ تريدني أن أذهب إلى السجن؟ إذا كنت تريدني أن أذهب قل لي ذلك! هل السجن مكاني؟ إذاً قل لي ذلك! ***[توقف بسيط]*** ما القضية، لماذا لا تستطيع أن تقول لي؟ ***[غاضباً]*** أنت تقول كل شيء آخر لي، قل ذلك! ***[توقف بسيط]*** سوف أقول لك لماذا لا تستطيع قول ذلك.لأنك تعرف أن السجن ليس مكاني لأنك تعرف! ***[بتأكيد متصاعد، وعاطفة، ولهجة ملحة من اليأس]*** من عمل من أجل لا شيء في تلك الحرب؟ حين يعملون مقابل لا شيء، سوف أعمل مقابل لا شيء. هل شحنوا بندقية أو شاحنة من ديترويت قبل أن يقبضوا ثمنها؟ هل ذلك نظيف؟ إنها دولارات وسنتيمات وعشرات سنتيمات وعشرينات، حرب وسلام، عشرات وعشرينات من السنتيمات، ما هو الشيء النظيف؟ نصف البلد الملعون يجب أن يذهب إذا ذهبت أنا! لذلك لا تستطيع أن تقول لي.

كريس : هذا بالضبط هو السبب.

كيللر : إذاً لماذا أنا سيء؟

كريس : أعرف أنك لست أسوأ من كثير من الرجال ولكني كنت أعتقد أنك أفضل لم أرك أبداً كرجل. رأيتك كوالدي. [تقريباً منهاراً] لا أستطيع أن أراك بهذه الطريقة، لا أستطيع أن أرى نفسي!

[يدير وجهه بعيداً، غير قادر على مواجهة كيللر. تذهب آن بسرعة إلى الأم، تأخذ الرسالة منها وتذهب إلى كريس. تندفع الأم فوراً لتستعيد الرسالة.

الأم : أعطني تلك

آن : سوف يقرأها! ***[تدفع بالرسالة إلى يد كريس]*** لاري. كتبها لي في اليوم الذي توفي به.

كيللر : لاري!

الأم : كريس، هذه ليست لك ***[يبدأ بالقراءة]*** جو.. اذهب من هنا..

كيللر ***[حائراً، خائفاً]:*** لماذا قالت لاري، ماذا؟

الأم : [تدفعه قانطة إلى الزقاق وتسترق النظر إلى كريس]: اذهب إلى الشارع يا جو، اذهب إلى الشارع! ***[تهبط قرب كيللر]*** لا يا كريس.. ***[ترجو من أعماق روحها]*** لا تقل له.

كريس ***[بهدوء]:*** ثلاث سنوات ونصف.. كلام بكلام. الآن تقول لي ما الذي يجب أن تفعله.. هكذا مات، الآن قل لي أين مكانك.

كيللر ***[يتوسل]:*** كريس، لا يمكن للرجل أن يكون مسيحاً في هذا العالم!

كريس : أعرف كل شيء عن العالم. أعرف كل القصة العفنة. الآن اسمع هذا، وقل لي ماذا

يجب أن يكون الرجل! [يقرأ] "عزيزتي آن..." هل تسمع؟ كتب هذه الرسالة يوم وفاته. اسمع، لا تبكي.. اسمع "عزيزتي آن: من المستحيل أن أكتب الأشياء التي أشعر بها. ولكن علي أن أقول لك شيئاً البارحة أتوا بكمية من الأوراق من الولايات وقرأت عن أبي وأبيك وادانتهما. لا أستطيع أن أعبرّ عن نفسي لا أستطيع أن أقول لك ماذا أشعر –لا أتحمل أن أعيش بعد الآن. ليلة البارحة درت حول القاعدة لمدة عشرين دقيقة قبل أن أتمكن من الدخول. كيف تمكن من فعل ذلك؟ كل يوم ثلاثة أو أربعة رجال لا يعودون أبداً وهو يجلس هناك يقوم بعمله.. لا أعلم كيف أعبّر لك عن مشاعري.. لا أستطيع أن أواجه أي شخص.. سوف أذهب في مهمة خلال بضعة دقائق. ربما سوف يسجلونني مفقوداً. إذا فعلوا ذلك أريدك أن تعرفي أنك يجب ألا تنتظريني. أقول لك يا آن، لو أنه قريب مني الآن أستطيع أن أقتله –***[يخطف كيللر الرسالة من يد كريس ويقرؤها بعد توقف طويل]*** الآن القِ باللوم على العالم هل تفهم تلك الرسالة؟

كيللر : ***[يتحدث بصوت غير مسموع تقريباً]:*** أعتقد أنني أفهم. أحضر السيارة. سوف أرتدي سترتي [يستدير ويسير ببطء نحو المنزل تندفع الأم لتمنعه].

الأم : لماذا أنت ذاهب؟ سوف تنام، لماذا أنت ذاهب؟

كيللر : لا أستطيع أن أنام هنا. سوف أشعر أفضل إذا ذهبت.

الأم : أنت غبي إلى درجة. كان لاري ابنك أيضاً، أليس كذلك؟ أنت تعرف أنه لو كان هنا لما قال لك أبداً أن تفعل هذا.

كيللر : ***[ينظر إلى الرسالة بيده]:*** إذاً ما هذه الرسالة إذا لم تقل لي؟ بالتأكيد كان ابني ولكني أعتقد بالنسبة له كانوا جميعاً أولادي. وأعتقد أنهم كانوا كذلك، أعتقد أنهم كانوا. سوف أنزل حالاً [يخرج إلى المنزل]

الأم : ***[إلى كريس، مصممة]:*** لن تأخذه!

كريس : سوف آخذه

الأم : الأمر عائد لك، إذا طلبت منه البقاء سوف يبقى. اذهب واطلب منه.

كريس : لا يمكن أن يوقفه أحد الآن

الأم : أنت ستوقفه! كم سيعيش في السجن؟ هل تحاول أن تقتله؟

كريس : ***[ماسكاً الرسالة]:*** ظننت أنك قرأتِ هذه!

الأم ***[عن لاري، الرسالة]:*** انتهت الحرب! ألم تسمع ذلك؟ انتهت!

كريس : إذا ماذا كان لاري بالنسبة لك؟ حجراً وقع في الماء؟ ليس كافياً له أن يقول آسف. لم يقتل لاري نفسه لكي يجعلك ويجعل والدي تشعران بالأسف.

الأم : ماذا يمكن أن نكون أكثر من ذلك!

كريس : يمكن أن تكونوا أفضل! للمرة الأخيرة يمكن أن تعرفوا أن هناك كوناً من الناس في الخارج وأنتم مسؤولون أمامهم، وما لم تعرفوا ذلك، القيتم بابنكم ولذلك مات.

[تسمع طلقة في المنزل. يقفون جامدين لثانية قصيرة. يتوجه كريس إلى الرواق، يتوقف خطوة، يستدير إلى آن]

كريس : ابحثي عن جيم! ***[يستمر إلى المنزل وتركض آن نحو الزقاق، تقف الأم وحيدة، جامدة]***

الأم ***[بلطف، تقريباً بأنين]:*** جو.. جو.. جو.. جو..

[كريس يخرج من المنزل، ويهبط إلى ذراعي الأم]

كريس : ***[تقريباً يصرخ]:*** أمي، لم أقصد أن–

الأم : لا، يا بني، لا تعتبر نفسك مسؤولاً. انسى الآن، وعش ***[يتحرك كريس وكأنه يريد أن يجيب]*** اسكت.. ***[تنزل ذراعيه بلطف وتتحرك نحو الرواق]*** اسكت.. ***[حين تصل درج الرواق تبدأ بالنحيب]***

تسدل الستائر

□□□

Foreign Literature quarterly,
No 97, Winter 1999.
Twenty Fifth year.

Contents

Essays;

1- Adrian Mitchel and the poetry of Performance, tr. by, Sakhar Haj Hussein.
2- George Lukacs`s Theory of the Novel, tr, by , Dr. Abdol Nabi Stif
3- Lo Barroco j Lo Real Maravrilloso, by, Alejo carpentier, tr. by , Ali Ibrahim Ashkar.
4- Anumber of the greatest Iraniah Poets , by Dr. Alwi Mukadam.
5- About the definitions of Idioms, by Edward Siber, tr. by, Dr. Fouad Abdol Mutalib.
6- About the development of German literature since “the Fall of the Wall” and the Unification. By Mueller, Tr, by. Dr. Abdo Aboud.
7- About the novel “Falsification” by the German Writer Nicolas born, by , Dr. Mahmoud Said.

Story

1- Vaccation in a Forest , by the Russian Writer Vasili Bilov. Tr. by Dr. Mawdouh Ab Lowi.
2- “Kaliostra, the friend of the Poor”, by Valentina Bidol, tr, by , Dr, Fayrouz Nayouf.
3- “Adolf “ by D.H. Lawrance, tr, by. Issa Iswael.
4- “Today comes a visit frow the west”. by the German Wriber, Erich Loest, tr, by, Nawal Hambali.
5- “The foal” , A story by the German Writer Alfred Andersh, tr, by, Adnan Habbal .

Poetry

1- Poems by the Spanish Writer; Julia Castillo, tr. by. Rifaat Atfe.
2- “saa Poems about the Spanish invasion of the Mexicam Aztik nation, tr, by, Riad al Din.

Drama,

- Act Three of Arthur Miller`s play All my Sons tr . by, Dr. Khalil Jawad.

❒❒

الآداب الأجنبية، العدد 97، شتاء 1999
السنة الخامسة والعشرون

المـحـتـــويـات :

افتتاحية - الآداب الأجنبية : آراء وأفاق قمر كيلاني

المقال :
1-أدريان ميتشيل وشعر الأداء. ت- صخر الحاج حسين.
2- نظرية الرواية، لجورج لوكاتش، ت.د.عبد النبي اصطيف.
3- الباروكية والواقع العجيب بقلم أليخو كاربنتير، ت.علي إبراهيم أشقر.
4- عدد من أكابر شعراء إيران، للدكتور علوي مقدّم.
5- حول تعريف المصطلحات بقلم إدوار سيير-ت.د.فؤاد عبد المطلب.
6- حول تطوّر الأدب الألماني منذ "سقوط الجدار" والوحدة للكاتبة الألمانية كاتيا لانغه- مولّر -ت.عبده عبود.
7- حول رواية "التزوير" للكاتب الألماني نيكولاس بورن، بقلم: د.محمود سعيد.

القصة:
1- الاستجمام في الغابة "للكاتب الروسي المعاصر فاسيلي بيلوف- ت.د. ممدوح أبو الوي.
2- كاليوسترو، صديق الفقراء" بقلم فالنتين بيكول، ت.د.فيروز نيّوف.
3- "أدولف" د.هـ لورانس، ت.عيسى اسماعيل.
4- "اليوم تأتي زيارة من الغرب" قصة للكاتب الألماني إيريش لوست.ت.نوال حنبلي.

الشعر :
1- مختارات للشاعرة الإسبانية خوليا كاستيليو-ت.رفعت عطفة.
2- قصائد حزينة عن الغزو الإسباني لأمة الأزتيك المكسيكية.ت.رياض شرف الدين.

المسرح:
الفصل الثالث من مسرحية آرثر ميللر كلهم أولادي، ت. د. خليل جواد.